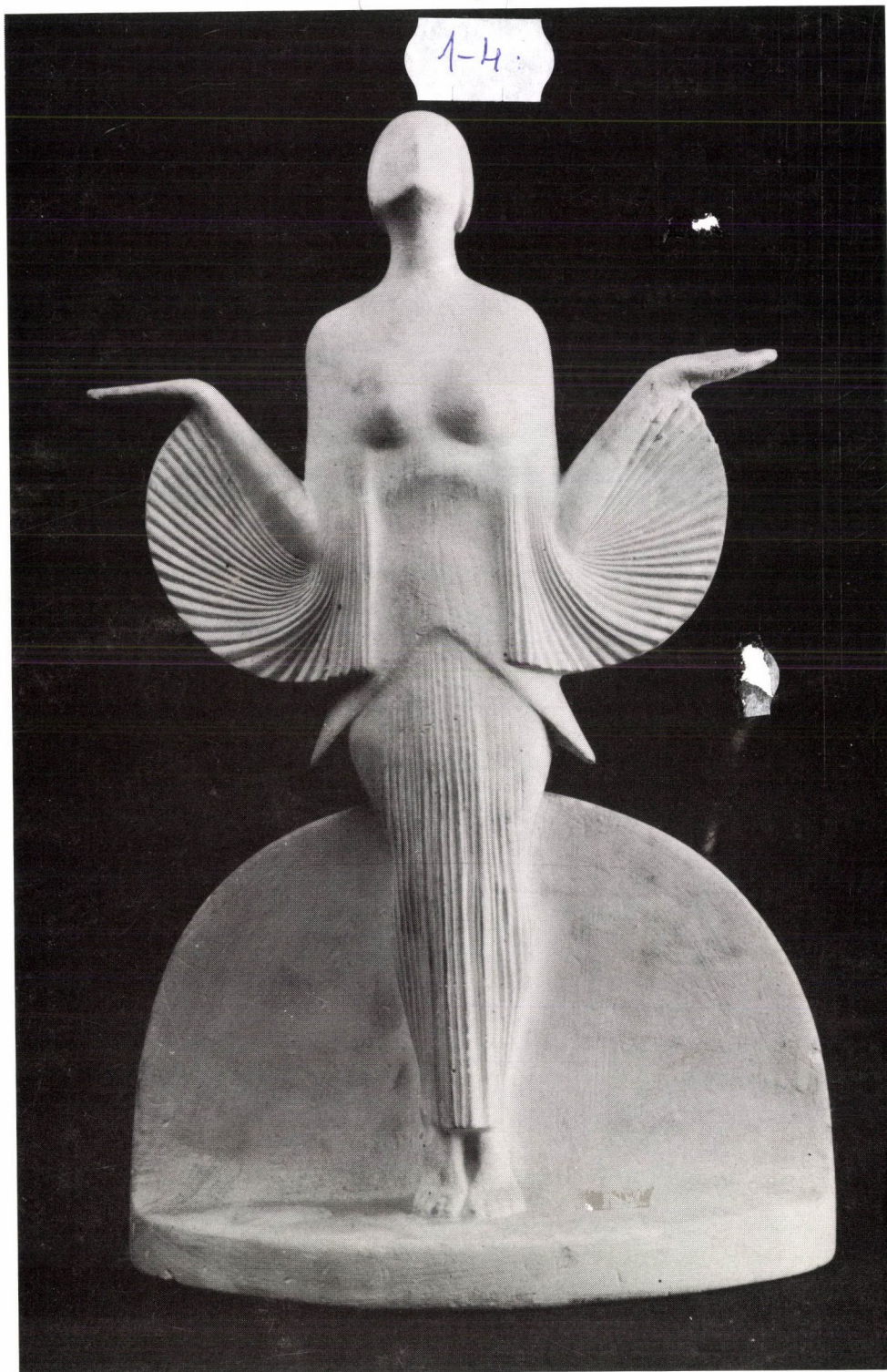


51302

1-4

51302
390

1-4



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1997-06-23

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1996/1–2.

A MAGYAR RÉGÉSZETI ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNETI TÁRSULAT FOLYÓÍRATA

SZERKESZTI:

MOJZER MIKLÓS

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG:

GALAVICS GÉZA, MIKÓ ÁRPÁD, MRAVIK LÁSZLÓ, NAGY ILDIKÓ,
PROKOPP MÁRIA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ:

JÁVOR ANNA

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

FODOR ZITA:	Képzőművészet és mozgásművészet kapcsolata. Palasovszky Ödön: A Lényegretörő Színház	1
BERECZ ÁGNES:	„A vászonfalba ablakot vájtam...” Hantai Simon festészetéről	35

KUTATÁS

EÖRSI ANNA:	Egy ritka ikonográfiai típus: Krisztus létrán a keresztre megy	47
JADWIGA KUCZÍNSKA:	A besztarcebányai keresztelődmedencéről és mesteréről	61
GULYÁS GIZELLA:	Nagybecskerek Nagybánya bűvöletében. A Délvidék művésztelepi mozgalmai az I. világháborúig	69
ROZSONDAI MARIANNE:	A könyvkötőművész Hunyadi József (1907–1983)	83
TURAI HEDVIG:	Az önarckép Anna Margit korai munkáiban (1930–1944)	89

ADATTÁR

MOJZER ANNA:	II. Rudolf magyar király cseh királlyá koronázása. Kéziratos követjelentés a portugál királyi ház iratai között	100
SUGÁR ISTVÁN:	Gróf Barkóczy Ferenc egri püspök Felsőtárkányban építtetett Fourcontrasti kastélya s annak 1761. július 17-i leltára	107
HORVÁTH HILDA:	Radisics Jenő és Samuel Bing levélváltása (1888). Adalékok a hazai japanizmus történetéhez	123
KEMÉNY JÁNOS:	Adalékok a kecskeméti művésztelep megalakításához.....	131

SZEMLE

Papp Szilárd: Juan Cabello, valamint Dávid Ferenc, Wehli Tünde, Derdák Éva, Bérci László, Sedlmayr János, Szekér György: A tari Szent Mihály-templom és udvarház. Tanulmányok. Művészettörténeti Füzetek 22. Budapest 1993.....	143
Szigethi Ágnes: Gianni Papi: Antiveduto Gramatica. Soncino, 1995	151
Végh János: Ferkai András: Buda építészete a két világháború között. Művészeti emlékek. Az MTA Művészettörténeti Kutató Intézetének kiadványa. Budapest 1995	154
Sisa József: Az 1994-es Opus mirabile-díj	156

51302

(book)

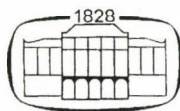
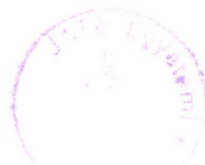
51302

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

MUTATÓK

XLV. ÉVFOLYAM

1996



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

TARTALOMJEGYZÉK

Balogh Ilona Klára: Wasser und Wein. Zwei Dinge des Lebens. Krems, Kunsthalle, 1995. május 20.–október 9.....	308–309
Beke László „Művészet/Elmélet” című kandidátusi értekezésének vitája.....	320–325
Berecz Ágnes: „A vászonfalba ablakot vájtam...” Hantai Simon festészetéről.....	35–46
Boda Zsuzsanna: Egységes hármasság – 18. századi trifrons Szentháromság-szobor a Magyar Nemzeti Galériában.....	274–276
Buzási Enikő „Egy arcképfestő pálya keresztmetszete: Mányoki Ádám (1673–1757)” című kandidátusi értekezésének vitája.....	331–340
Cabello, Juan, valamint Dávid Ferenc, Wehli Tünde, Derdák Éva, Bérci László, Sedlmayr János, Szekér György: A tari Szent Mihály-templom és udvarház. Tanulmányok. Művészettörténeti Füzetek 22. Budapest 1993. Ism. Papp Szilárd.....	143–151
Cennerné Wilhelmb Gizella (1921–1995). Galavics Géza megemlékezése.....	297–301
Cifka Brigitta: Wilhelm von Kaulbach magyar tanítványa, báró Próány István.....	294–296
Eörsi Anna: Egy ritka ikonográfiai típus: Krisztus létrán a keresztre megy.....	47–60
Fábry Eszter: Petrus Christus. The Renaissance Master of Bruges. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1994. április 11–július 31.....	302–303
Ferkai András: Buda építészete a két világháború között. Művészeti emlékek. Az MTA Művészettörténeti Kutatóintézetének kiadványa. Budapest 1995. Ism. Végh János.....	154–156
Fodor Zita: Képzőművészet és mozgásművészet kapcsolata. Palasovszky Ödön: A Lényegretörő Színház.....	1–33
Galavics Géza: Cennerné Wilhelmb Gizella (1921–1995).....	297–301
Grotte András: Kísérlet néhány magyarországi ötvösjegy feloldására IV. Pécsi ötvösök.....	245–265
Gulyás Gizella: Nagybecskerek Nagybánya bűvöletében. A Délvidék művésztelepi mozgalmi az I. világháborúig.....	69–82
Horváth Hilda: Radisics Jenő és Samuel Bing levélváltása (1888). Adalékok a hazai japanizmus történetéhez..	123–129
Kelényi György „Melchior Hefe (1716–1794) életműve” című kandidátusi értekezésének vitája.....	326–330
Kemény János: Adalékok a kecskeméti művésztelep megalakításához.....	131–142
Koppány Tibor: Franz Zinner, az Esterházy-hercegek kertépítő mérnöke.....	283–288
Kovács Zoltán: Antropomorf Szentháromság-ábrázolások a középkori Magyarországon. Újabb adatok a típus ikonográfiájához.....	187–202
Kuczińska, Jadwiga: A besztecebaniai keresztelmedencéről és mesteréről.....	61–68
Mikó Árpád: Bornemisza (Abstemius) Pál végrendelete 1577-ből. Adatok a nyitrai, az óbudai, a veszprémi és a gyulafehérvári egyház középkori kincseinek sorsához.....	203–221
Mojzer Anna: II. Rudolf magyar király cseh királlyá koronázása. Kéziratos követjelentés a portugál királyi ház iratai között.....	100–106
Németh István: 18. századi antwerpeni kismesterek életképei Magyarországon.....	223–233
Németh István: Johannes Vermeer. Washington, National Gallery of Art; Hága, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, 1995–1996; Delftse Meesters, tijdgenoten van Vermeer. Delft, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, 1996.....	306–307
Papi, Gianni: Antiveduto Gramatica. Soncino, 1995. Ism. Szigethi Ágnes.....	151–154
Papp Szilárd: Juan Cabello, valamint Dávid Ferenc, Wehli Tünde, Derdák Éva, Bérci László, Sedlmayr János, Szekér György: A tari Szent Mihály-templom és udvarház. Tanulmányok. Művészettörténeti Füzetek 22. Budapest 1993.....	143–151
Passuth Krisztina „Közép-európai avantgarde 1907–1927” című doktori téziseinek vitája.....	313–319
Pözl, Karl M.: 18. századi osztrák fémszobrok ötvözeitéről.....	289–293
Rozsondai Marianne: A könyvkötőművész Hunyady József (1907–1983).....	83–88
Schemper-Sparholz, Ingeborg: Lovasszobor az oltáron. Georg Raphael Donner pozsonyi főoltáráról, Joseph Thaddäus Stammel gráci Szent Márton-oltárával összehasonlítva.....	157–168
Ševčíková, Zuzana: 13. századi trónoló Madonna-szobor Dunajská Lužná. A „misérdi Madonna” újra-felfedezése.....	267–273
Sisa József: Az 1994-es Opus mirabile-díj.....	156
Sisa József: Magyar építészek külföldi tanulmányai a 19. század második felében.....	169–186
Sugár István: Gróf Barkóczy Ferenc egri püspök Felsőtárkányban építtetett Fuorcontrasti kastélya és annak 1761. július 17-i leltára.....	107–121
Szigethi Ágnes: Gianni Papi: Antiveduto Gramatica. Soncino, 1995.....	151–154
Szilárdfy Zoltán: A királyhalmeci Szentlélek-templom főoltárképének ikonográfiája.....	277–282
Tátrai Vilmos: Tiziano: Amor Sacro e Amor profano. Róma, Palazzo delle Esposizioni, 1995. március 22.–május 22.....	304–305
Tímár Árpád: Aranyérmek, ezüstkoszorúk. Művészetkultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században. Magyar Nemzeti Galéria, 1995. június–november.....	310–312
Turai Hedvig: Az önarckép Anna Margit korai munkáiban (1930–1944).....	89–99
Végh János: Ferkai András: Buda építészete a két világháború között. Művészeti emlékek. Az MTA Művészettörténeti Kutatóintézetének kiadványa. Budapest 1995.....	154–156
Zlinszkykyné Sternegg Mária: Remekbe készült debreceni almáriomos asztalok.....	235–243

MUTATÓK

A dőlt számok a képekre utalnak

HELYNEVEK MŰEMLÉKEK ÉS MŰTÁRGYAK SZERINT

- Ács, ref. templom 150
 -- szentély 144
 Acsa, ev. templom, oltárkép (Prónay I.) 295, 295
 Albano, dóm, I. Gramatica oltárképe 154
 Altdorf bei Kaufbeuren, plébániatemplom, kórus mennyezetfreskója 280
 Amszterdam, Rijksmuseum, Vermeer: Utcácska és Tejet öntő nő 306
 Antwerpen, Koninklijk Museum, B. Bossche csoportképe 232
 -- J. B. Monteyne: Karneváli jelenet 231, 231
 -- Rubenianum, Fotótár 225
 Apácatorna, románkori templom szentélye 144
 Balatonakali-Sárgpuszta, románkori templom szentélye 144
 Balf, Fürdőkápolna, oltárkép (Dorffmeister) 282
 Bardo, ciszterci templom, Trónoló Madonna-szobor 270, 270, 273
 Basel, Ch. v. Mechel gyűjteménye, Mányoki: Dinglinger ötvös képmása 333, 339
 -- Redoute, Kolbenheyer F. pályaterve 179
 Bazin, Bazini I. György sírköve 146, 151
 Bécs, Akademie der bildenden Künste, építészeti fakultás 170–175, 177, 180, 183, 185, 186
 -- J. v. Führich: Mária élete rajzsorozat 199, 202
 -- Hansen-Klub 178, 184, 186
 -- Kupferstichkabinett, magyar építészek műemléki felmérési rajzai 184
 -- Albertina, J. v. Führich: Ádám teremtese-rajz 199, 202
 -- Belvedere 108
 -- parkja 283, 284, 286, 288
 -- Dorotheum árverései 225, 226, 230–233
 -- Ferenc császár emlékműve Schwanthalertől 167
 -- Galerie Neumann und Salzer 333, 339
 -- Historisches Museum der Stadt Wien, Schulz F. tanulórajza és pályaterve 174, 176, 184
 -- Hofburg ideálterve (Hefe) 326
 -- Hofkammerarchiv, Bornemisza Pál végrendelete 203–213, 215–221
 -- Kapuzinergruft, Erzsébet Krisztina szarkofágja (anyagvizsgálat) 293
 -- VI. Károly szarkofágja (anyagvizsgálat) 291, 293
 -- Mária Amália szarkofágja (anyagvizsgálat) 293
 -- Mária Terézia és Lótharingiai Ferenc szarkofágja (anyagvizsgálat) 293
 -- II. Lipót diadalívének terve (Hefe) 326, 328
 -- Kunsthistorisches Museum 308
 -- Donner követő és Messerschmidt szobrainak anyagvizsgálata 291, 292
 -- T. Lombardo: Bacchus és Ariadné 305
 -- Vermeer: Festőműterem 306
 -- Magyar Nagykövetség, Messmer-Kohl: Mária Terézia megkoronázása 157, 159
 -- Mehlmarkt, Donner-kút 166
 -- Österreichische Galerie, M. Donner: Venus és Adonis 293
 -- 18. századi fémszobrok anyagvizsgálata 290–292
 -- Österreichische Nationalbibliothek, Filozófia-miniatúra (242, fol. 3r) 58
 -- könyvkötések 84
 -- -- Theophylactus-korvina kötése 85, 85
 -- mennyezetfreskó 166
 -- Parlament épülete 177
 -- Polytechnikum 170–172, 183
 -- Rudolph-Stiftung kórház 179
 -- Stephansdom, hajdani Szentháromság-oltár 201
 -- Technische Hochschule 183
 -- Tőzsde építése 177
 -- Vermählungsbrunnen 164
 -- Wawra árverése 230, 232, 233
 -- Wiener Bauhütte (egylet és kiadvány) 170, 174, 178, 180, 181, 184, 186
 -- Wiener Werkstätten 132, 136, 137, 141
 -- 1873. évi világkiállítás 123, 127
 Berlin, Berlini Művészeti Társulat székházának terve 178
 -- Borsig-palota 177
 -- Brandenburgi kapu quadrigájának anyaga 289
 -- Central Hotel mit Wintergarten 177
 -- dóm, A. Orth pályaterve 177
 -- Építész-Egylet 178, 186
 -- Építészeti Akadémia 170–172, 174, 175, 177, 178, 180, 185
 -- Műszaki Főiskola 170, 183
 -- Plansammlung 179
 -- Staatlichen Museen, Kupferstichkabinett 201
 -- Staatsbibliothek, Vir dolorum-miniatúra (Cod. 148. fol. 101.) 59
 Berzevice, Berzevici Péter sírköve 146, 146
 Besztercebánya, plébániatemplom, Szt. Borbála-kápolna, keresztelőmedence 61, 62, 63–68
 Brioud, Madonna-szobor 272
 Brüsszel, Koninklijke Musea, H. Govaerts képe 232
 -- G. Thomas képe 232
 -- Musée Royaux des Beaux-Arts 309
 -- A. Warnauf gyűjteménye, B. Bossche képe 232
 Budapest (Buda és Pest)
 -- Borda Antikvárium, Hunyady József könyvkötései 84, 88
 -- Böszörményi úti lakótelep 155
 -- Budapesti Műszaki Egyetem Könyvtára, Steindl pályaterve 176
 -- Csók Galéria, F. X. H. Verbeeck képei 229, 230, 233
 -- Deák-mauzóleum, pályázat 179
 -- Egyetemi templom 282
 -- szőszék 281
 -- Ernst Múzeum 311
 -- aukciói 227, 228, 230, 232, 233, 263
 -- Fiatal Művészek Stúdiója 325
 -- Honterus Antikvárium, Hunyady József könyvkötése 87
 -- Hopp Ferenc Kelet-Ázsiai Múzeum 126, 127
 -- Iparművészeti Iskola 172
 -- Iparművészeti Múzeum 127–129
 -- Adattár 123, 127–129, 215
 -- -- rajzos leltárkönyv 123, 124, 126

- Amateur-kiállítás 1907-ben 126
- Donner követő: Levétel a keresztről és Krisztus siratása dombormű (anyagvizsgálat) 291, 293
- Keleti Gyűjtemény 123, 125–127
- Kisgyűjtemények Osztálya, Hunyady József könyvkötései 84, 84, 87, 88
- József Ipartanoda, majd Politechnikum, később József Múgyetem 169–172, 177, 182–185
- Magyar Építészeti Múzeum, tanulórajzok 169–175
- Magyar Nemzeti Galéria 80
- Adattár 81, 96, 97
- Anna Margit: Nő madárral 96
- Anna Margit önarcképei 91, 92, 97, 98
- Aranyérmek ezüstkoszorúk-kiállítás 310–312
- Bortnyik-képek 10, 11, 11, 12
- Kövesházi Kalmár Elza szobrai 17–19, 20
- Régi Magyar Gyűjtemény, Donner-angyalok (anyagvizsgálat) 290
- Mányoki Á.: Önarckép 332, 339
- Okolicsnói mester: Krisztus siratása 59
- A Szentlélek mint völgy (18. szd.) 280, 282
- trifrons Szentháromság-szobor 274, 274, 275, 276
- Magyar Nemzeti Múzeum 295, 300
- díszterem kupolája 311
- krizmatartó szelence (Riffer J.) 255
- Legújabbkori Történeti Múzeum, Boromisza T. színpadterve 22
- Magyar Történelmi Képcsarnok, rézlemez gyűjtemény 299
- térképek 299
- ősgalériák 300
- Radnics Simon kelyhe 248, 249
- Régiségtár 123
- Magyar Országos Levéltár 121, 212, 214, 248
- Batthyány levéltár 287
- Herceg Esterházy levéltár 287, 288
- Kamarai levéltár 330
- Mikrofilmtár 260, 263
- Magyar Színházi Intézet, Orlai Petrics: Prónay István portréja 294, 296
- Magyar Tudományos Akadémia, Képtára 156
- Könyvtára, Keresztény erények a Párizsi órászkönyvben 193, 194, 201
- Kézirattár 87, 88
- Régi Könyvek Gyűjteménye 88
- Hunyady József könyvkötése 86, 86
- Művészettörténeti Intézet, Adattár 12, 25, 29–31, 79, 80, 97
- Boromisza T. színpadterve 22
- Fülöp Z. színpadképe 27
- Prizma-színpad színpadképei 24
- Stricker É. díszlete 23
- Lexikon Gyűjtemény 13, 262
- Levéltári Gyűjtemény 214
- Műcsarnok 80, 81, 225, 232, 310
- pályázatok az épületre 179
- Művészház 311
- Napraforgó utcai lakótelep 155, 156
- Nemzeti Szalon 311
- tárlatai 77–79
- Országos Képtár 312
- Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Fotótár 214
- Országos Széchényi Könyvtár 80, 88
- Kézirattár 212, 287
- Pasaréti templom 155
- Pasaréti téri buszmegálló 155
- pesti ferences templom 276
- Szentháromság-stallum dombormű 275, 275, 276
- Semmelweis Orvostörténeti Múzeum, B. Bossche: A sebész rendelője 224, 225, 232, 233
- Szépművészeti Múzeum 76, 80, 153
- B. v. Bassen: Orániai Vilmos síremlékének képe 307
- G. Cariani (?): Női képmás 304, 305
- P. Christus: Madonna 302, 302, 303
- Courbet: Forrás Fouras-ban 308
- Donner, Mollinarolo és Messerschmidt szobrainak anyagvizsgálata 290–292
- Donner követő: Venus Vulcanus műhelyében és Paris ítélete 293
- 18. századi flamand festmények 223, 223, 224, 225, 225, 226, 227, 230, 231, 231, 232, 233
- Grafikai Gyűjtemény, L. Orsi: A Teremtés 193, 195
- C. v. Haarlem: Bacchanália 308
- P. de Hooch: Levelet olvasó lány 307, 307
- Huszadik Századi Alapítvány, Anna Margit önarcképei 90, 92, 94, 94, 96, 97, 98
- Kaulbach: Prónay István portréja 294, 295, 296
- korai olasz táblák az Ipolyi-gyűjteményből 309
- Kupezky: Férfiarckép (53.439) 333, 339
- Kupezky-képek 335
- létesítése 312
- C. de Man: Sakkjátékosok 307
- orientalista kollekció 126
- Palma Vecchio-képek 305
- Sano di Pietro: Salome tánca 308, 309
- Szentháromság donátorral (3842) 197, 201
- vár, Bécsi kapu 156
- domonkos kolostor kerengője, rekonstruált boltozat 149
- klarisszák temploma 276
- Mátyás-templom 181
- várkapolna alaprajza 145
- boltozata 145
- Zsigmond-palota rekonstrukciója 150, 151
- Városmajori templom 155
- Vasilescu-gyűjtemény 97
- Česky Krumlov, kastélykapolna kifestése 166
- Chaldon, templom, Utolsó ítélet-freskó 57
- Chalon-sur-Marne, Notre-Dame, tricephalus Szentháromság-szobor 276
- Chantilly, Musée Condé, Mária koronázása-miniatúra Étienne Chevalier órászkönyvében 192
- Chartres, székesegyház, nyugati kapu Madonna-szobra 268, 270
- üvegablakok 44
- Chur, Rätisches Museum, szekrényes asztalok 239, 239, 240, 242, 243
- Csácsbozsok, románkori templom szentélye 144
- Csegele, románkori templom 150
- szentélye 144
- Csikrákos, templom, Szentháromság-oltárkép 198
- Csikszereda, Csíki Székely Múzeum, csíkszentdomonkosi Szentháromság-oltárkép 187, 189, 190, 193, 197, 202
- Darmstadt, művésztelep 136, 137, 141
- Debrecen, asztalosceh, asztalosremek 235, 237, 238, 242
- almárium asztalok 238, 239, 240, 241, 243
- szabályzatok 235, 237, 241, 242
- Déri Múzeum, asztalos remekrajzok 235, 236, 237, 237, 238, 238, 240–243

- Kupezky: Mányoki Á. portréja (hagyományos attribúció) 333, 339
- Hajdú-Bihar Megyei Levéltár 242
- Delft, Nieuwe Kerk, Orániai Vilmos síremléke 307
- Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delfste Meesters-kiállítás (1996) 306, 307
- Dénésd l. Dunajská Lužná
- Dénésfalva, templom boltozata 145
- Dirschau, templom rajza (Szkalnitzky A.) 179
- Doberan, ciszterci templom, Fronleichnam-oltár középkepe 56, 56, 59, 60
- Dömölk, bencés apátság és kolostor 271–273
- Drezda, Képtár, Tiziano: Venus 305
- Vermeer-képek 306
- Dunajská Lužná-Jánošíková, Szt. Bertalan-templom, belső berendezés 267
- Trónoló Madonna-szobor 267, 267, 268, 268, 269–273
- Dunajská-Lužná-Nové Košariská, templom, szentély maradványai 267
- Eckertsau, kastély, festmény a féltoronyi kastélyról és kertről 284, 287
- Edelény, kastély, Földrészek allegóriái 281
- Edinburgh, National Galleries of Scotland, Vermeer: Krisztus Mária és Márta házában 306
- Eger, Dobó István Vármúzeum, felsőtárkányi kőtöredékek 113
- A. Gramatica: Heléna 152, 153
- Huetter L. képei 111, 112, 121
- Érseki Egyházi Levéltár 121
- Heves Megyei Levéltár 121
- felsőtárkányi angolkert térképe 109, 110
- irgalmasrendi kolostor, refektórium hajdani táblaképe (Huetter) 110, 112, 121
- jezsuita templom, főoltár 156
- Kispépostai palota, Európa-allegória (Huetter) 281
- Líceum 156
- vár, 108
- püspöki palota 107
- Erfurt, székesegyház, Trónoló Madonna az oltáron 270, 272
- Erlangen, Universitätsbibliothek, Columna Humanitatis Dei-miniatura 57
- Essen, székesegyház, Maria Regina-faszobor 270
- Esztergom, Keresztény Múzeum, A. Gramatica: A Szent Család 151, 153
- korai olasz táblák az Ipolyi-gyűjteményből 309
- J. B. Lambrechts képei 228, 228, 232, 233
- Maestro della Madonna Lazzaroni: Krisztus letrán a keresztre megy 53, 55, 55, 59, 60
- A Szentháromság diadalmenete-kárpit 196, 196, 201
- Trónoló Madonna-szobor 270, 271, 272, 273
- Prímási Levéltár, pozsonyi prímási palota tervrajzai (Hefe) 326, 328
- székesegyház, Bakócz-kápolna 214
- déli torony alatti kápolna 212
- Faras (Núbia), katedrális, Szentháromság-freskó 201
- Szentháromság - kopt keresztény falkép 192, 200
- Felka, templom boltozata 145
- Felsőtárkány, Bakócz Tamás „pallatium”-a 107, 108
- Fuorcontrasti-kastély 107, 108, 110, 113, 114
- belső berendezés 111–113
- inventáriuma 110, 111, 113–120
- kertje 108, 110, 111
- kert ábrázolásai 109, 110, 111, 111
- püspöki kápolna 113
- tóparti ház 113
- nazarénus kolostor 107, 113, 121
- püspöki majorság 107, 108
- Féltorony, Harrach-kastély 283, 288
- kertje 283, 286, 287
- kertjének ábrázolása 283, 284, 286, 287
- Ferrara, Sant' Antonio in Polesine, Krisztus letrán a keresztre megy-freskó 53, 54
- Fertőd (Süttör), Esterházy-kastély 284, 287, 288, 326, 329
- homlokzat és főlépcső 328, 330
- kastélykápolna kifestése 328
- kertje 284–286, 288
- kert ábrázolása 285, 286, 286
- kiépítése 328
- szekrényes asztal 239, 241, 242
- Firenze, Accademia, Nardo di Cione: Szt. Romuald látomása 58
- Casa Buonarroti, Folyamisten-modell (Michelangelo) 163, 167
- Loggia dei Lanzi, G. da Bologna: Szabin nők elrablása 225
- Medici-kápolna 166, 167
- Folyamisten figurája (Michelangelo) 165
- Orsanmichele, Szentháromság a Toulousi Szt. Lajos szoborfülkén 176
- Palazzo Pitti 153
- Tiziano: Koncert 305
- S. Salvi-templom, refektórium freskója 276
- Sta Croce, Baroncelli-kápolna, Taddeo Gaddi műhelyének freskóciklusa 55
- Uffizi, Fra Bartolomeo: Mettercia Firenze védőszentjeivel 276
- Tiziano: Flóra 305
- Fischbach-Göslíkon, Szentháromság-freskó 201
- Fraknó, Esterházy-gyűjtemény portréi 298
- Frankfurt, Liebighaus, Donner: Apollo 163
- Saalbau, Szkalnitzky pályaterve 179
- Städtisches Kunstinstitut, Vermeer: Geográfus 306
- Frascati, kamalduli templom, A. Gramatica oltárképe 152
- Freiburg, Albert Ludwig Universität könyvtára, 18. századi antropomorf Szentháromság-kép 201, 202
- Gdańsk, Schumann-gyűjtemény, Mányoki: J. B. Hoffmann festő képmása 333, 339
- Városi Múzeum 339
- Gent, St. Bavo, H. és J. van Eyck: Genti oltár 276
- Gerona, székesegyház, Schulz F. rajza a főoltárról 181
- Gödöllő, művésztelep 70, 136, 137, 141
- Graz, St. Martin-kastélytemplom, főoltár 157, 164, 165
- Gyöngyös, gótikus keresztelőmedence 67
- Győr, Frigyláda-emplék 167
- jezsuita rendház ebédlője, kontinensek stukkóreliefjei 281
- Káptalani Levéltár 329
- székesegyház 213
- barokk átépítése 326, 329, 330
- Mária-kegyoltár 328, 329
- Szt. László-herma 209
- Székesegyházi Kincstár 209, 214
- Bornemisza Pál mitrája 206, 207, 208
- gótikus kelyhek 213, 215
- Gyulafehérvár, székesegyház 212
- Szt. Anna-kápolna gyertyatartópárja 209

- Hága, Haags Historisch Museum 307
 – Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Vermeer-kiállítás (1996) 306
 – Muritshuis, Vermeer-képek 306
 – Rijksdienst voor Beeldende Kunst, P. Christus Madonna-képének másolata 303
 Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 123
 Harsány, Barkóczy püspök kastélya 108, 113
 Heiligenkreuz, apátsági templom, főoltár (G. Giuliani) 161
 Hoven, kolostortemplom, Madonna-szobor 270
- Kalocsa, Érseki palota, Trónoló Szentháromság-litográfia 199, 199
 Kalocsa, vár metszetábrázolásai 298, 299
 Karlsruhe, Polytechnische Schule 172
 – Staatliche Kunsthalle, Sváb mester: Krisztus siratása 59
 Karlstejn, vár, cseh koronázási jelvények, 100, 101, 103–106
 – Szt. Ludmilla megkeresztelése-falkép 63
 Karthoum, Nemzeti Múzeum, Szentháromság – kopt keresztény falképtöredék 201
 Kecskemét, Bács-Kiskun Megyei Önkormányzat Levéltára 132, 134, 136, 139, 140
 – művésztelep 79, 131–134, 136–138, 140, 141
 – grafikai műhely 133
 – keramikai műhely 132, 133, 135, 136, 140
 – szabadiskola 132–134, 139
 – szőnyegszövő műhely 131, 133, 135, 140
 Kéttornyúlak, románkori templom szentélye 144
 Királyfa (Králová pri Senci), Pálffy János portrédomborműve 166
 Királyhelmece (Královsky Chlmece), rk. plébániatemplom, főoltárkép (Kracker) 277, 278, 280, 281
 Kismarton, Esterházy-gyűjtemény portréi 298
 – Esterházy-kastély, kert 283–288
 – kerttervek 284, 285, 287
 Kisnána, Kompolti László sírköve 146, 151
 Köln, Diözesanmuseum, trifrons Szentháromság-szobor 276
 – Erzbischöfliches Diözesanmuseum, Sano di Pietro: Szt. Lukács 309
 – Historisches Archiv der Stadt, Az Erények keresztre feszítik Krisztust, miniatúra 55, 55, 60
 – jezsuita kollégium grafikai tára 309
 – Josef Haubrich Kunsthalle, Lust und Verlust-kiállítás 308, 309
 – Sammlung Ludwig, kéziratok 201
 – Schnüttgen-Museum 308
 – aacheni Madonna-szobor 272
 – Madonna kristállyal 272
 – Wallraf-Richartz Museum 308
 – B. Bossche képei 232
 – Heisterbach-i oltár mestere: Krisztus siratása 59
 Köpcsény, Esterházy-kastély 285, 287
 – kert 285, 286, 288
 – vadaskert 285, 287, 288
 Krems, Kunsthalle, Wasser und Wein-kiállítás 308
- Lakompak, kastélypark 287
 Leibic, plébániatemplom, szentély mennyezetfreskója 281
 Liechtenstein, hercegi gyűjtemények 159, 166
 Lipcse, Egyetemi Könyvtár, Bíborbanszületett Konstantin-kódex 85
 Lisszabon, Biblioteca da Ajuda Governo de Expanha Reis de Portugaliae, kéziratok követjelentés 100–106
- Lomnice u Tišnova, Trónoló Madonna-szobor 270, 272
 London, British Library, Pacino di Bonaguida: Szt. Ágnes eljegyzése-miniatúra 58
 – Szentháromság a Grimbald-evangeliáriumban 191, 200
 – British Museum, Bible moralisée 48, 49, 58
 – J. Duvet: János evangélista látomása-metszet 197, 197
 – Giorgione tanulmánya a Koncert a szabadban-hoz 305
 – Yates-Thompson-gyűjtemény, illusztrált kézirat az Isteni színjátékhoz 197, 201
 – National Gallery 309
 – C. Fabritius: Delft látképe 307
 – Tiziano: Noli me tangere 305
 – Royal Institute of Painters in Watercolour 81
 – Sotheby's árverései 232
 – South Kensington Museum 123
 – Victoria & Albert Museum, Levétel a keresztről (bizánci elefántcsont) 47, 57
 Los Angeles, County Museum of Art, J. Pollack: A bűnbeesés 193, 193, 201
 Lvov, Képtár, Mányoki: M. Debowski és Bekes Gáspár arcképei 334, 339
 Lőcse, minorita templom 187
 – Irgalmasság cselekedetei-freskóciklus 187, 196, 200
 – Szentháromság-freskó 187, 188, 189, 193, 197, 202
 – Szt. Jakab-templom, északi hajókapu 147, 148
 – freskók 187
- Madrid, Biblioteca Nacional, Szentháromság a Breviari d'Amor-ban 193, 201
 – Prado, L. Lotto: Marsilio és Faustina Cassotti képmása 305
 Maria Taferl, zárándoktemplom, kegyoltár 161, 161, 167
 Máriagyűd, ferences kegytemplom, kegyiszobor ezüstborítása 251, 252, 262
 Mariánka (Máriavölgy), kegytemplom, Madonna-szobor 267–269, 269, 272, 273
 Mariazell, kegytemplom, főoltár 160, 163, 164
 Marienburg, templom rajza 179
 Mateóc, templom boltozata 145
 Mátraverebély, plébániatemplom 151
 – délnyugati kapu 147, 148
 Menhárd, gótikus keresztelődmedence 67
 Milánó, Brera, Paris Bordone: Jegyespár 305
 Misérd, rk. plébánia, Madonna-szobor I. Dunajská-Lužná
 – rk. templom maradványai 272
 Monok, kastély, Földrészek allegóriája 281
 Monreale, katedrális, keresztút 57
 Mönchengladbach, Städtisches Museum, süchtelni Madonna 272
 München, Alte Peterskirche, Szentháromság-relief 277
 – Alte Pinakothek, Maestro del coro di S. Agostino diptichonja 59
 – Rubens: Keresztrefeszítés 295, 296
 – Bayerische Staatsbibliothek, Dialogus inter magister illusztrációja: Erények 59
 – Levétel a keresztről (bizánci elefántcsont) 47, 57
 – Képzőművészeti Akadémia 170
 – Műszaki Főiskola, építészeti fakultás 170, 172, 175
 – Neue Pinakothek, Heinlein és Monten portréi 294, 296
 – St. Peter-plébániatemplom, Georg Ligsalz epitáfiuma 198, 198
 – Szentháromság-templom, főoltár 277, 277
 – Vereinigte Werkstätten 137, 142
- Nagybánya, művésztelep 69, 74–76, 78–82, 131–133, 136, 141

- Nagybecskerek, megyeháza 71
- Vágó Pál képe 73
 - művésztelep 69, 70, 73–82
 - műtárlat 73
 - Vágó Pál műterme 72–74, 82
 - plébániatemplom, falképek 70
 - Székely Bertalan Madonna-képe 70, 79
 - piarista templom, falképek 70
 - szövőiskola és szőnyeggyár 70, 71, 81
 - Nagykanizsa, ferences templom, szószék hangvető 281
 - Nagyőr, gótikus keresztelőmedence 67
 - Nagyszalók, templom boltozata 145
 - Nápoly, Gallerie Nazionali di Capodimonte, R. v.d.
Weyden után: Krisztus siratása 56, 57
 - Nelahozeves, kastély, Zrínyi-képmás 298
 - Neulerchenfeld, templom, szószék 327
 - New York, Blumka-gyűjtemény, Donner: Apollo 163
 - The Cloisters, Szentháromság Jean de Berry
hóraskönyvében 197, 201
 - Metropolitan Museum of Art 302
 - P. Christus-képek 302, 303
 - Pierpont Morgan Library, Pacino di Bonaguida:
Krisztus letrán a keresztre megy-miniatura 52, 53, 58, 59
 - Nova, rk. templom, szószék (Hefe) 328
 - Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Trónoló Szt.
Anna-szobor 270
 - Nysa, Szt. Jakab-templom, harangtorony építése 65, 68
 - Nyitra, székesegyház, Bornemisza Pál sírköve 205
 - Mossóczy Zakariás sírköve 205
 - székesegyházi kincstár, Bornemisza Pál kelyhe 210,
210, 211, 212, 215
 - Budai Udalricus kelyhe 209, 214
 - kristály gyertyatartó 210, 211, 214
 - Szelephényi Evangelistarium 210, 214
 - székesegyházi könyvtár, Bornemisza Pál missaléja 204
 - Ochtina, rk. templom, Szentháromság-falkép 200, 275
 - Orsenhausen bei Laupheim, kastély, Szentháromság-
büszt 275
 - Oxford, Keble College, Szt. Domonkos halála-miniatura
58
 - Ozora, vár, vasbeton boltozatok 149
 - a későbbi Esterházy-kastély és kertje 285, 286, 288
 - Padeborn, Imad püspök Madonnája 270
 - Padova, Gattamelata-emlék 167
 - Palics, művésztelep 79, 82
 - Pancsova, művésztelep 79, 82
 - Pannonhalma, bencés főapátság, metszettár, A Szentlélek
mint vőlegény-metszet 279, 280, 282
 - Pápa, plébániatemplom, főoltár 326
 - Párizs, Ágoston-rendi templom 167
 - Bibliothèque Nationale, Bible moralisée miniatúrája 51,
51, 58, 59
 - Keresztlevétel-miniatura 47, 57
 - Szentháromság a Salisbury-breviáriumban 201
 - Szentháromság a Sheborne-pontifikáléban 191, 192,
200
 - Centre Georges Pompidou, Hantai Simon kiállítása 41,
44
 - École des Beaux-Arts, építészeti fakultás 170–172, 174,
175, 185
 - Jean Fournier galériája 36
 - Igazságügyi Palota, építése 177
 - Louvre, alsószász v. westfáliai hordozható oltár 47, 57
 - Giorgione: Koncert a szabadban 304, 305
 - Tiziano: Fiatal nő tükörrrel 305
 - Vermeer: Asztronómus 306
 - Musée National d'art Moderne, Hantai S.: Tabula 39
 - Val de Grâce-templom, tabernákulum 167
 - világiállítás 1878-ban 123
 - 1900-ban 126, 127
 - Passau, püspöki palota 327
 - Pécs, Janus Pannonius Múzeum 261
 - Anna Margit képei 98
 - székesegyház 259
 - empire füstölők és tömjéntartó (Mayerhoffer J.) 254
 - kézi körmeneti gyertyatartók (M. Schönwald) 257
 - Szt. Imre-kápolna, keresztelőkút 245, 251
 - Városi Múzeum, bronz asztaldísz (Aichinger S.) 251
 - Zsolnay-gyár, orientalizáló kerámiák 123, 125, 126
 - Perugia, S. Benedetto-templom, Alpár I. rajza 181
 - Pisa, Museo Civico, F. Traini: Szt. Domonkos halála 58
 - S. Martino, E. Tedice: Croce dipinta 57
 - Poprád, templom boltozata 145
 - Poreč, bazilika, Istenanya-mozaik 269
 - Pozsony, Galéria mesta Bratislavy, Merville és
Messerschmidt szobrainak anyagvizsgálata 291, 292
 - Prímási Palota 326
 - főbejárata 328
 - Szt. György-szobor Lippay érsek kertjében 167
 - Szt. Márton-dóm, Alamizsnás Szt. János-kápolna 159, 164
 - felirata 167
 - Krisztus sírbatétele-relief 165
 - barokk főoltár 157, 158, 159, 160, 164–166
 - angyalok 160, 166
 - oltárarchitektúra 160, 161, 164
 - szobrok anyaga 163
 - Szt. Márton-lovasszobor 157, 162, 164, 165
 - vázák 160
 - barokk mellékoltárok 159
 - síremlékek a szentélyben 159, 159
 - stallumok 159, 159, 161, 167
 - trinitárius templom, látszatkupola 167
 - Prága, Národní galerie, Arcimboldo: II. Rudolf 100
 - J. B. Lambrechts képei 228
 - Škréta: Szt. Márton 163, 165
 - Nemzeti Múzeum, Szentháromság egy 1360 körüli
imakönyvben 197, 201
 - Státní Universitná Knihovna, Kunigunda Passionale
Arma Christi miniatúrája 49, 50, 58, 59
 - Szt. Vitus-székesegyház, Nepomuki Szt. János
síremléke 161, 164, 165, 167
 - modellje 165
 - Szt. Ottília megkeresztelése-falkép 63
 - Vencel-kápolna 101, 104
 - Princeton, The Barbara Piasecka Johnson Collection
Foundation, Vermeer: Szt. Praxedis 306
 - Rábaszentmiklós, románkori rotunda 150
 - Ráckeve, Savoyai-kastély 283, 284, 286–288
 - kert 283, 287
 - Rakacszend, ref. templom 150
 - Rákos (Rákoš), rk. templom, Szentháromság-freskó 200,
275
 - Ráró, Kaunitz-kastély és kertje 283, 286
 - Regensburg, dóm, 19. századi restaurálása (Schulek) 177
 - Róma, Biblioteca Apostolica Vaticana, A kereszthez
vezetett Krisztus-miniatura 47, 48, 49, 57
 - Szentháromság Jacobus szerzetes imakönyvében 192,
200

- Szentháromság (?) a lorschei kéziratban 191, 191, 200
- Galleria Borghese 304
- Tiziano: Égi és földi szerelem 304, 305
- Tiziano: Venus beköti Ámor szemét 305
- Galleria Doria Pamphili, Tiziano: Salome 305
- Il Gesù, A. Gramatica oltárképe 152
- Palazzo della Esposizioni, Amor sacro e Amor profano-kiállítás 304, 305
- Pinacoteca Capitolina, Tiziano: Krisztus megkeresztelése 305
- S. Giacomo in Augusta, A. Gramatica oltárképe 152–154
- S. Ignazio-templom, mennyezetfreskó 281
- S. Lorenzo in Lucina, Castrum doloris I. Jakab számára 160, 160
- S. Pietro-székesegyház, Bernini cibóriumoltára 160, 161
- S. Salvatore in Lauro, I. Gramatica oltárképe 154
- S. Stanislao dei Polacchi, A. Gramatica oltárképe 152
- Scala Regia, Bernini: Konstantin császár lovasszobra 165
- Sixtus-kápolna, a Teremtés Ádám-figurája a mennyezetről 165
- Sta Maria Maggiore, Ábrahám és a három angyal-mozaik 191
- Sta Maria sopra Minerva, Michelangelo Krisztus-szobra 159
- Sta Maria della Scala, A. Gramatica oltárképe 152
- Rotterdam, Kunsthal 307
- Museum Boymans-van Beuningen, P. Christus Madonna-képének másolata 303
- Saint-Étienne, Musée d'Art et d'Industrie, Hantai S. kiállítása 45
- Salzburg, Schloß Mirabell, lépcsőház 166
- San Gimignano, Museo Civico, Coppo di Marcovaldo: Croce dipinta 49, 51, 52, 59
- San Severino, Duomo, A. Gramatica képe 154
- Sarzana, katedrális, Guglielmo: Croce dipinta 47, 57
- Schloßhof, kastélykert 283, 286
- Schönbrunn, kastélypark 284
- Selmecbánya, Kálvária első stációja 281
- Seitenstetten, apátsági templom, szószék 327
- tervei 327, 328, 330
- Siegburg, plébániatemplom, Szt. András-ereklyetartó 47, 57
- Siena, Galleria Nazionale, A. Lorenzetti: Sta Petronella-polyptychon 59
- Siklós, plébániatemplom, trifrons Szentháromság-freskó 200, 275, 276
- Simontornya, ferences templom, mennyezetfreskó 281
- Sinai, Szt. Katalin-kolostor, Krisztus élete-ikon 57
- Sonntagberg, zárándoktemplom, berendezés 326–328
- főoltár 330
- kegykép kerete 328, 329
- Sopron, Szt. Mihály-templom tornya, rekonstruált boltozat 149
- Tábornok-házi várostorony, rekonstruált boltozat 149
- Speyer, Historisches Museum der Pfalz, Mysterium Wein-kiállítás 308
- St. Denis, bazilika, Linzbauer I. akvarellje a síremlékekről 180
- St. Louis, St. Louis Art Museum, J. Provost: Krisztus siratása 56, 57
- Stockholm, Nationalmuseum, id. J. J. Horemans: Múterem 232
- P. Angillis: Szabin nők elrablása 225, 232
- J. B. Lambrechts képei 228, 232
- Strasbourg, Bibliothèque de la Ville, Hortus Deliciarum 48, 48, 49, 57
- Stuttgart, Polytechnikum 172
- Württembergische Landesbibliothek, Flavius Josephus: Antiquitates Judaicae 49, 58
- Regula Benedicti miniatúrája 49, 57
- Subotica, Gradski muzej 75
- Szabadka, Városi Múzeum 80
- Szanda (Zonda), vár 209, 214
- Szarvók, kastélypark 287
- Szatmárnémeti, Levéltár 79
- Szászhermány, erődkápolna, freskók 189, 200
- Szentháromság a Mária koronázása-falképen 187, 189, 189, 193, 197, 202
- Székesfehérvár, Fekete sas patika díszítése 282
- jezsuita templom, mennyezetfreskó 281
- Püspöki Könyvtár, Földrészek allegóriája 281, 281, 282
- Szentendre, Anna Margit Gyűjtemény 97, 98
- Ferenczy Múzeum, Anna Margit képei 90, 91, 93, 94, 95, 97, 98
- Vajda Lajos Múzeum 97
- Szepesbéla, templom boltozata 145
- Szepesszombat, templom boltozata 145
- Szepesváralja, gótikus keresztelőmedence 67
- Szolnok, művésztelep 74, 78–80, 136, 137, 141
- Szombathely, Képtár 326
- püspöki palota 326
- székesegyház 326, 329
- berendezése 326
- Szombathely-Zarkaháza, Szily-kastély 327
- Szőc-Dabas, római kori templom szentélye 144
- Tar, Szt. Mihály-templom 143, 150
- berendezés 149
- boltozat 145, 146, 149
- bordák 145
- déli kapu 144, 146, 147, 147
- timpanonja 143, 146, 149
- előcsarnok 144, 148
- falképek 148, 149
- hajó 144
- hajdani nyugati kapu 146, 147
- szentély 144, 146
- udvarház 143, 150
- Teutoburgi erdő, Hermann-mlékmu (anyagvizsgálat) 289
- Torcello, bazilika, apszis-mozaik 269
- Torino, Biblioteca Nazionale, Szt. Brigitta látomása-miniatúra 58
- Töketeres, Perényi János sírköve 146
- Trzemeszno, templom, alsószász oltartartó 58
- Tuscania, S. Pietro-templom, homlokzati dombormű 276
- Udine, Sta Maria di Castello, Levétel a keresztről-freskó 52, 52
- Újvidék, Vajdasági Levéltár 80
- Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijnenkonvent, Guido da Siena táblaképe 53, 54, 58, 59
- Vallapetra, Santuario della SS. Trinità, Szentháromság-falkép 192, 192, 200
- Varsó, Muzeum Narodowe, G. Cariani allegorikus képe 305
- Govaerts: Festőműterem 225, 232, 233
- Mányoki-képek 333

- Pinturicchio: Madonna 309
- a wrocławai Szt. Erzsébet-templom bronz keresztelődencéje 65, 66
- Velence, Ca' d'Oro, T. Lombardo: Szerelmespár 305
- Gallerie dell' Accademia, Giorgione: Vihar 304
- Velesov Gorenjsko, Madonna-szobor 270, 273
- Verona, Scaliger-sírok 167
- Veszprém, Beriszló Péter hajdani síremléke 204, 212
- Egyházmegyei Gyűjtemény 213
- Vetési kazula 207, 213
- Egyházmegyei Könyvtár 213
- székesegyház 213
- középkori kincstára 207
- Visegrád, Salamon-torony, rekonstruált boltozat 149
- Washington, National Gallery of Art, Vermeer-képek 306
- Wellesley, Jewett Arts Center, Krisztus létrán a keresztre megépítve 53, 58
- Windsor, Castle, Van Dyck: Szt. Márton a koldussal 163, 165, 167
- Worpswede, művésztelep 136, 141
- Wrocław, Philipp Dachs kápolnája 64
- Szt. Erzsébet-templom, bronz keresztelődence (ma Varsóban) 65, 66
- szentségház 63, 64, 68
- Jodocus Tauchen önarcképe 64, 64, 65
- Szűz Mária-templom, északi kápolnák 64
- keresztelődence 64, 64, 65, 68
- Városháza, építése 65, 68
- kápolna és refektórium szobrászati munkái 64
- Zágráb, székesegyház 19. századi helyreállítása 177
- Zrenjanin, Narodni Muzej, nagybecskereki művésztelep festőinek képei 71, 72, 73, 75, 76, 76, 78
- Zürich, Eidgenössisches Polytechnikum 170–172, 178, 185
- Schweizerisches Landesmuseum, szekrényes asztalok 239, 240, 241, 242, 243
- Szt. Domonkos halála-miniatúra 58
- Zsegra (Žehra), rk. plébániatemplom, alaprajz 144
- boltozat 145, 145
- tricephalus Szentháromság-freskó 200, 275

MŰVÉSZEK SZERINT

FESTŐK, GRAFIKUSOK

Aachen, Hans von 308
 Aba-Novák Vilmos 35
 Albani, Francesco 152
 Alt, Franz 159
 Altomonte, Bartolomeo 329
 Altomonte, Martino 329
 Ámos Imre 89, 91, 92, 95–98
 Angelico, Fra 87, 88
 Angelini, Giovanni Domenico 151
 Angillis, Pieter 225, 232
 Anna Margit 89, 90, 91, 91, 92, 92, 93, 93, 94, 94, 95, 95, 96, 96, 97, 98
 Arcimboldo, Giuseppe 100
 Armand József 79
 Baglione, Giovanni 151, 152
 Barabás Miklós 297, 299, 311
 Baranszky Emil 73, 80
 Barcsay Jenő 94
 Bartolomeo, Fra 276
 Bassen, Bartholomeus van 307
 Bega, Cornelis 225
 Benvenuto, Girolamo di 309
 Bernigeroth, Martin 334
 Biczó Géza 301
 Bigot, Trophime 153
 Bihari Sándor 78, 141
 Bikessy-Heinbucher József 301
 Birhler, F. 301
 Blaschke János 301
 Bloemen, Pieter van 223
 Bogdány Jakab 333, 335
 Bonato, Pietro 305
 Bordone, Paris 305
 Borgianni, Orazio 151–154
 Bornemisza Géza 131
 Bortnyik Sándor 2, 5, 6, 7, 10, 10, 11, 11, 12, 13, 13, 15, 28, 29, 31, 32

Bosch, Hieronymus 59, 309
 Bossche, Balthasar van den 223, 224, 225, 231–233
 Boursse, Esaias 307
 Böcklin, Arnold 308
 Brakenburgh, Richard 225, 227, 231, 233
 Bramer, Leonard 307
 Braque, Georges 313
 Brassauw, Melchior 230
 Brouwer, Adriaen 225, 232
 Burch, Hendrick van der 307
 Campagnola, Giulio 305
 Canci Ágost 311
 Caravaggio (Michelangelo Merisi) 151–154
 Cariani, Giovanni 304, 305
 Carracci, Antonio 152
 Cecco del Caravaggio (Francesco Buoneri) 151, 153
 Cézanne, Paul 35, 36, 43–46, 313
 Christus, Petrus 201, 302, 302, 303
 Cione, Nardo di 58
 Clostermann, Johann Baptist 335
 Coppo di Marcovaldo 49, 51, 59
 Cornelius, Peter von 294
 Courbet, Gustave 308
 Couwerbergh, Christiaan van 307
 Cranach, Lucas, ifj. 239, 240
 Custos, Dominicus 297, 299
 Czyzewsky, Tytus 316
 Csók István 77, 81
 Csontváry Kosztka Tivadar 311
 Daimio (japán festő) 127
 Deák-Ébner Lajos 78
 Degler, Johann 277, 277

Denner, Balthasar 332, 338
 Dietrich, Christian Wilhelm Ernst 332
 Doby Jenő 300
 Doesburg, Theo van 11, 314
 Domenichino (Domenico Zampieri) 152, 154
 Dorffmeister István 282
 Dou, Gerard 225, 233
 Duchamp, Marcel 308
 Duck, Jacob 225
 Duncan, Raimund 1
 Duvet, Jean 197, 197, 201
 Dürer, Albrecht 242, 294, 296, 305
 Edvi Illés Aladár 72–74, 76, 77, 77, 78, 80, 81
 El Lissitzkij 11, 31
 Eyck, Jan van 276, 302, 303
 Eyck, Hubert van 276, 303
 Fabritius, Carel 307
 Falus Elek 131–136, 140, 141
 Fényes Adolf 141
 Ferenczy Károly 141, 312
 Ferkay Jenő 131
 Finogria, Paolo Domenico 154
 Francis, Sam 35
 Freund, Johann Christian 333, 339
 Friedrich, Caspar David 45
 Führich, Joseph von 199, 202
 Gadányi Jenő 94
 Gaddi, Taddeo 55
 Galli Bibiena, Antonio 157, 167
 Gentileschi, Artemisia 151, 153
 Gentileschi, Orazio 151, 152
 Giorgione (Giorgio da Castelfranco) 304, 305
 Giovanni di Bartolomeo Cristiani 57

- Giovanni di Paolo 197
 Goigner József 69
 Govaerts, Hendrick 223, 223, 225, 232, 233
 Gramatica, Antiveduto 151, 151, 152, 152, 153, 153, 154
 Gramatica, Imperiale 151, 153, 154
 Gran, Daniel 166
 Grosz, George 15, 25, 29, 30
 Guerrieri, Giovanni Francesco 154
 Guglielmo 57
 Guido da Siena 58
 Gulácsy Lajos 81
 Gunst, Pieter van 335
 Günther, Matthäus 280, 282
- Haarlem, Cornelis van 308
 Haid, Johann Lorenz 281, 281
 Hanrits (Heinrich), Samuel Gottlieb 332, 338
 Hantai Simon 35, 35, 36, 36, 37, 37, 38, 38, 39, 39, 40, 40, 41, 41, 42, 42, 43–46
 Heid, Johann Gottfried 279, 280
 Heinlein, Heinrich 294, 296
 Herman Lipót 131
 Herz, Johann Daniel 279, 280
 Ho-itsu (japán festő) 127
 Hoffmann, Johann Benedict 333, 339
 Hollósy Simon 75, 76, 81, 141
 Honthorst, Gerrit van 153
 Hooch, Pieter de 307, 307
 Horemans, Peter Jakob 226, 233
 Horemans, Jan Josef, ifj. 225, 226, 231, 232
 Horemans, Jan Josef, id. 223, 224, 225, 225, 226, 226, 227, 227, 232, 233
 Houckgeest, Gerard 307
 Huetter János Lukács 110, 111, 112, 113, 281
- Iványi Grünwald Béla 75, 80, 81, 131–134, 136, 141
- Jakobey Károly 300
 Jankó János 300
 Janneck, Franz Christoph 233
 Janssens, Hieronymus 225
 Janssens Elinga, Pieter 307
 Jaresch János 280, 280
 Jongh, Ludolf de 307
- Kandinszkij, Vaszilij 1, 6, 8, 12
 Kádár Béla 8, 32
 Kassák Lajos 5–7, 11, 12, 14, 29, 31, 313–319
 Kaulbach, Friedrich 294, 296
 Kaulbach, Wilhelm von 294, 294, 295, 296
 Kärbling, Tobias 301
 Kärbling-Pacher Henriette 301
 Kelly, Elsworth 40, 43
 Kézdi Kovács László 70, 71, 81
 Klauber, Joseph Sebastian 280, 280, 281, 281, 282
- Klauber, Johann Baptist 280, 280, 281, 281, 282
 Klee, Paul 12, 45
 Klein, Daniel 333, 339
 Klimkovics Béla 300
 Klimkovics Ferenc 300
 Klimt, Gustav 308
 Kohl, Wenzel 157, 159
 Kokoschka, Oskar 308
 Kolicza Károly 79
 Korin (japán festő) 127
 Kovács Mihály 297, 299
 Kovácsnai Kovács István 79
 Kőrösfői-Kriesch Aladár 77, 133, 137, 141
 Kracker, Johann Lucas 156, 277, 278, 281
 Krafft, Johann Peter 300
 Krüger, Felix 142
 Kupezky, Johann 332, 333, 335, 338, 339
- La Croix, François de 338
 Lakos Alfréd 311
 Lambrechts, Jan Baptist 223, 227, 228, 228, 232, 233
 Lanfranco, Giovanni 152
 Largillière, Nicolas de 331, 334
 Le Brun, Charles 167
 LeWitt, Sol 43
 Libay Károly Lajos 298
 Lorenzetti, Ambrogio 59
 Lotto, Lorenzo 305
 Lotz Károly 78, 311
- Mach, David 308
 Madarász Viktor 312
 Magritte, René 323
 Makart, Hans 308
 Malevics, Kazimir 26, 42
 Man, Cornelis de 307
 Manfredi, Bartolomeo 153
 Mányoki Ádám 331–340
 Marastoni Jakab 311
 Marastoni József 300, 311
 Markó József 79
 Markó Károly 311
 Massys, Quentin 309
 Matejko, Jan 73
 Matisse, Henri 35, 37, 40–46, 313
 Matthieu, Georges 35
 Maulbertsch, Franz Anton 168, 308, 327, 330
 Mednyánszky László 311
 Medve Imre 300
 Meegeren, Hans van (Vermeer-hamisító) 307
 Mengs, Ismael 338
 Messmer, Franz 157, 159
- „mesterek”:
 Ashmolean-predella mestere 309
 Flémalle-i mestere 57
 Heisterbachi oltár mestere 59
 Lübecki mestere 56
 Maestro della Madonna Lazzaroni 53, 55, 60
- Maestro di Monteoliveto 52, 53
 Maestro d'Ovile 309
 Magdolna mester 309
 Magdolna-legenda mestere 309
 Meester van den Dom 59
 Okolicsnói mester 59
 St. Severin mester 309
 Wenemaer-triptychon mestere 197
- Mészöly Géza 78
 Meytens, Martin van, ifj. 333, 339
 Michaux, Henri 35
 Mieris, Willem van 230
 Mieris, Frans van 233
 Mikola András 131
 Moholy Nagy László 313, 314
 Mondrian, Piet 29, 43
 Monet, Claude 76
 Monten, Dietrich 294, 296
 Monteyne, Jan Baptist 230, 231, 231, 233
 Morris, William 137
 Munkácsy Mihály 70, 77–79, 178, 310, 311
- Nagy Balogh János 311
 Nándor Jenő 79
 Nándor Sándor 79
 Németh Lajos 73, 74, 76–78, 80, 82
 Neogrády Antal 79
 Neuhauser Ferenc 298, 299
 Neureuter, Eugen Napoleon 296
 Newman, Barnett 41
 Nonas, Richard 308
- Nyilassy Sándor 77
- Oldal István, ifj. 70, 73
 Oldal István 70
 Olgyai Ferenc 131, 136, 141
 Orlai Petrics Soma 294, 296
 Orlandi, Cristoforo 151
 Orsi, Lelio 193, 195, 201
- Pacino di Bonaguida 52, 58
 Paez, José 202
 Palamedesz, Anthonie 307
 Palma Vecchio 305, 308
 Paulsen, Anton 338
 Pechán József 79, 81
 Per Barclay 308
 Pesne, Antoine 331, 338
 Pettenkofen, August von 311
 Piloty, Carl von 294
 Pinturicchio, Bernardino 309
 Piombo, Sebastiano del 305
 Platzer, Johann Georg 233
 Poel, Egbert van der 307
 Pollack, Jan 193, 193
 Pollock, Jackson 35–38, 44
 Pólya Iván 131
 Pólya Tibor 131
 Pomarancio, Antonio 154
 Pongrácz Károly 141
 Poons, Larry 43
 Poussin, Nicolas 154
 Pozzo, Andrea 281

Priamo della Quercia 197
Prónay István báró 294, 294, 295,
295, 296
Provost, Jan 56, 57
Pucelle, Jehan 59

Quercia, Priamo della 197

Raffaello Santi 152, 154, 159
Raimann Rudolf 299
Reinhardt, Ad 42, 46
Reiter László 6
Rembrandt, Harmensz van Rijn 333
Renieri, Niccolo 153
Réti István 132, 141
Révész Imre 131
Richter, David, id. 338
Riegl Judit 35
Riemerschmied, Richard 142
Rigaud, Hyacinthe 334
Rippl-Rónai József 81, 127, 310, 311
Roncalli, Cristofano 153
Rota, Martino 297, 299
Rottmayr, Johann Michael 161
Rubens, Pieter Pauwel 295, 296, 309
Rubljov, Andrej 191
Rudnay Gyula 89
Ruffini, Joseph 201
Rugendas, Georg Philipp 281, 281
Rugendas, Christian 281, 282
Ruskin, John 137, 138

Sadeler, Egidius 297, 299
Salimbeni, Ventura 151
Salini, Tommaso 152
Sambach, Caspar Franz 281
Sano di Pietro 309
Saraceni, Carlo 151–153
Sarto, Andrea del 276
Schenk, Pieter 335
Schildknecht, Georg 81
Schmidt, Johann Martin (Kremser-Schmidt) 308
Schmidt József 300
Schröck, Michael 332, 338
Schuppen, Jacob van 333, 339
Segna di Buonaventura 309
Serodine, Giovanni 153, 154
Seybold, Christian 332
Silvestre, Louis de 331
Simó Ferenc 300
Škréta, Karel 163, 165
Snyers, Peeter 231
Spranger, Bartholomäus 308
Steen, Jan 225, 227
Stella, Frank 43
Storno Ferenc, id. 156
Streitmann Antal 69–71, 73–75, 75,
76, 76, 77–82
Strudel, Peter 337
Stuck, Franz von 308
Sugár Andor 3
Sustermans, Justus 167
Szczuka, Mieczyslaw 313

Szamosy Elek 70

Székely Bertalan 70, 79
Szezlér Mihály 300
Szerelmey Miklós 299, 300
Szil István 325
Szinyei Merse Pál 296, 311, 312
Szlányi Lajos 141
Szoldatits Ferenc 300

Tedice, Enrico 57
Telepy Károly 294
Teniers, David, ifj. 223, 225, 232
Than Mór 297, 299, 300
Thomas, Jan 298
Thomas, Gerard 225, 231, 232
Thorma János 132, 141
Tikos Albert 300
Tiziano Vecellio 153, 304, 305
Toorenvliet, Jacob 228, 230, 233
Traini, Francesco 58
Troger, Paul 168
Turchi, Alessandro 154

Uitz Béla 6, 7, 29

Vadler Jenő 78, 78, 81, 82
Vágó Pál 71, 72, 72, 73–78, 80–82
Vajda Lajos 89, 91, 97
Valentin de Boulogne 151, 153
Valério, Théodore 199
Van Dyck, Anthonis 163, 165, 167
Vásonkeői Várkonyi József 78, 78,
81, 82
Vaszary János 77, 81, 89, 97, 311
Verbeeck, François Xaver Hendrik
224, 229, 230, 233
Vermeer van Delft, Johannes 306,
307, 322
Vidéky Károly 299
Vliet, Hendrick van 307
Vosmaer, Daniël 305
Vouet, Simon 153, 154
Vrel, Jacobus 307

Waldmüller, Ferdinand Georg 308
Wälder János 81
Weber Xavér Ferenc 300
Weenix, Jan Baptist 232
Werff, Adriaen van der 335
Weyden, Rogier van der 56, 57
Widemann, Elias 297, 299
Witkievicz, Stanisław Ignacy 316
Wittmann János 114
Wolff, Andreas 277, 277

Zach, Joseph 156
Zichy Mihály 311
Ziffer Sándor 81
Zimmermann, Wilhelm Peter 297, 299
Zombory Lajos 141

Zsenár Emil 78, 81, 82

SZOBRAŚZOK

Arp, Hans 40

Bernini, Giovanni Lorenzo 160, 165,
328, 330
Bertold, Jan , kőfaragó 68
Beuys, Joseph 308
Bologna, Giovanni da 225
Brâncuși, Constantin 316

Conti Antal Lipót 281
Corradini, Antonio 161, 164, 165

Csikász Imre 131

Donatello 87, 165, 167, 276
Donner, Georg Raphael 157, 158,
159–168, 289–291, 293, 337
Donner Matthäus 291, 291, 293

Engel József 312

Ferenczy Béni 88
Ferenczy István 156, 311

Giuliani, Giovanni 161
Götz, Joseph Mathias 161, 167

Hagenauer, Johann Baptist 292
Hörger Antal 337

Izsó Miklós 311

Keyser, Hendrik de 307
Kisfaludi Strobl Zsigmond 131, 134,
141
Kótai József 156
Kövészázi Kalmár Elza 17, 17, 18,
19, 20–22, 25, 30, 33

Lombardo, Tullio 305

Merville, Karl Georg 291
Messerschmidt, Franz Xaver 289,
290, 292, 293
Michelangelo Buonarroti 159, 163,
165, 167, 168
Moll, Balthasar Ferdinand 166,
291
Mollinarolo, Jakob Gabriel 291

Obrist, Hermann 142

Permoser, Balthasar 339
Pheidias 164
Plessi, Fabrizio 308
Praxiteles 164
Prieur, Barthelemy 167

Riccio, Antonio 165
Rodin, August 17

Schwanthaler, Ludwig 167
Soldani, Massimiliano 167
Stammel, Joseph Thaddäus 157, 165,
167
Stoss, Weit 65

Szentgyörgyi István 79

- Tauchen, Jodocus 61, 64, 64, 65, 67, 68
Telcs Ede 77, 312
- Vastagh György 79
Vedres Márk 136, 140, 141
- Wagner János, bronzöntő 67
Wolfgang mester, kőfaragó 64
- Zächerle, Franz 292
Züllich Rudolf 178
- ÉPÍTÉSZEK, ÉPÍTŐMESTEREK
- Aigner Sándor 172, 173, 175, 177, 184, 185
Alberti, Leon Battista 164, 167
Alpár (Stöckl) Ignác 172, 174–177, 177, 178, 179, 179, 181, 181, 183, 185, 186
Árkay Aladár 182
- Bálint Zoltán 182
Barcsai Lajos 184
Baumgarten Sándor 182
Baumhorn Lipót 182
Berczik Gyula 184
Berra, Giacomo 108
Biermann, Eduard 180
Böhm Henrik 182
Bramante (Donato da Urbino) 167
Brunelleschi, Filippo 323
Bukovics Gyula 172, 182, 185
Burnitz, Heinrich 179
- Czigler Győző 172, 184, 185
- Denzinger, Franz Josef 177
- Eder Henrik 184
- Feigler Sándor 184
Fellner Jakab 329
Fellner Sándor 171, 172, 175, 177, 185, 186
Ferstel, Heinrich 170
Feszl Frigyes 170, 180, 183
Feszty Adolf 171, 174, 178, 180–183, 185
Fischer, Theodor 142
Fischer von Erlach, Johann Bernhard 160, 161, 163, 329
Fischer von Erlach, Joseph Emanuel 157, 161, 164, 165
Fittler Kamill 183, 185
Foerk Ernő 169, 170, 172, 174, 174, 175, 175, 184, 185
Forbát Alfréd 11
Freund Vilmos 171, 172, 180, 180, 185
- Garnier, Charles 177, 186
Gerey Ernő 184
Gerl, Mathias 108
Gerster Kálmán 172, 180, 185
- Giergl Kálmán 177
Gropius, Walter 5
- Györgyi Dénes 131, 132, 136, 139, 141
Györgyi Géza 171–173, 175, 177, 181, 185, 186
- Halmay (Hatzenfratz) Andor 172, 175
Hansen, Theophil 170–172, 177, 178, 181, 183, 185
Hauszmann Alajos 169, 171, 174–178, 180, 182, 184–186
Hefele, Melchior 156, 326–330
Hegedűs Ármin 182
Hennicke, Julius 177, 181
Herzog Fülöp 182
Hikisch Rezső 182
Hild József 170, 180, 183
Hildebrandt, Johann Lucas von 108, 283, 287, 288, 329
Hillebrandt, Franz Anton 327, 330
Hubert József 171, 184, 185
Hude, Hermann von der 177, 181
- Ihne, Ernst Eberhard 177
- Jakab Dezső 182
Jámbor Lajos 182
Jánszky Béla 131, 132, 134, 141
- Kallina Mór 182
Kausér István 171, 174, 183, 185
Kausér János 173, 174
Kausér József 172, 175, 177, 178, 183, 185
Kolbenheyer Ferenc 171, 178, 179, 185, 186
Kolbenheyer Gyula 179
Komor Marcell 176, 182
Korb Flóris 177
Kós Károly 131, 132, 136, 139, 141
Kotsis Lajos 178
Kőrössi Albert 182
Küchel, Johann Michael 287
- Lajta Béla 177, 181, 182, 184
Lechner Ödön 71, 171, 172, 174, 176–178, 180, 182, 185
Linzbauer István 180
Lucae, Richard 170, 177, 185
Luntz, Viktor 172
- Mackintosh, Charles Rennie 141
Major Máté 96
Majunke Gedeon 184
Martinelli, Anton Erhard 284, 285, 288, 328
Martinelli, Domenico 283, 286, 329
Mayerhofer András 284
Meinig Artúr 182
Messel, Alfred 177
Mödlhammer, Johann Ferdinand 326
- Nendtwich Gusztáv 183
- Nüll, Eduard van der 171
- Orth, August 177
- Pacassi, Nicolaus 330
Pákei Lajos 172, 177, 184
Pankok, Bernhard 142
Parent, Clement 177, 186
Pártos (Punczmann) Gyula 171, 174, 176–178, 180, 185, 186
Pecz Samu 172, 175, 178, 181, 183, 185
Petschacher Gusztáv 182
Pilgram, Franz Anton 327
Pollack Emánuel 183
Pollack Mihály 170, 180, 183
Prunner, Johann Michael 329
- Quittner Zsigmond 172, 175
- Ráczy Béla 176
Rozinay István 179
Rumpelmayer Viktor 185
- Schannen Ernő 171, 185
Schickedanz Albert 172, 174, 175, 177, 181, 182
Schinkel, Karl Friedrich 170, 175, 185
Schmahl Henrik 182
Schmidt, Friedrich 170–172, 175, 177, 178, 181, 182, 184–186
Schmidt Gyula 184
Schmieden, Heino 179
Schulek Frigyes 171, 172, 174, 175, 177, 178, 180–186
Schulz Ferenc 171, 174, 175, 176, 177, 178, 181, 181, 183–186
Sebestyén Artúr 182
Semper, Gottfried 171, 174, 178, 183, 185
Shaw, Richard Norman 177
Sicardsburg, August Siccard von 171
Steindl Imre 169, 171, 175, 176, 178, 180, 184–186
Steinl, Mathias 329
Storno Kálmán 184
Strack, Johann Heinrich 177
Stüler, August 170, 177
- Szivessy Tibor 131, 132, 141
Szkalnitzky Antal 169, 171, 174, 175, 177–179, 179, 180, 182–186
- Tiede, August 177
Tietz, Karl 177
- Unger Emil 171, 179, 183, 185, 186
- Van der Nüll 171
Viollet-le-Duc, Eugène Emanuel 169, 174
Voyta Adolf 17, 186
- Wagner, Otto 170
Weber Antal 170, 177, 183, 184
Wellisch Alfréd 172, 183, 184

Wimpassinger, Johann Georg 285, 288

Ybl Miklós 170, 171, 180, 181, 183

Zinner, Bartholomäus 284, 288

Zobel Lajos 184

KERTÉPÍTŐK, KERTÉSZEK

Achim, Johannes 287

Burgerth Gáspár 287

Dournais, Franz 287

Funckh, Engelberth 285, 287

Gervais, Louis Ferdinand 284, 287

Girard, Dominique 283, 288

Haydn, Johann 287

Heger, Jacob 287

Le Nôtre, André 283

Pölt Mátyás 287

Putschoffsky, Wenzl 287

Schmitt, Gaspar 285, 287

Schubert, Anton 285

Zinner, Franz 283, 284, 284, 285, 285, 286, 286, 287, 288

Zinner, Anton 283, 284, 286, 288

ÖTVÖSÖK, ARANYMŰVESEK

Abramovics, Alexander 258, 265

Adamus Eötvös 247, 264

Aichinger, Josephus 251, 252, 252, 254, 255, 258, 259, 264

Aichinger Simon 245, 251, 252, 252, 262, 264

Antonius Kolungics 249, 260, 264

Banko, Carolus 258

Barrois Ferenc 253, 254, 262, 264

Bartholomeus Aurifaber 259

Blasevich (Elysowicz) János 247

Blasius Kolungia 246, 263

Czuteker (Zudecker) János 264

Csosicz János 248, 264

Dinglinger, Johann Benedict 333, 339

Engesser, Nicolaus 257, 265

Engelmann Károly rézműves 260

Eötvös Lukács 246

Feszl Pál 255, 262, 264

Fray Ignác 263

Frey Imre ékszerész 258, 263, 265

Gaál, Leopoldus 258, 265

Gabriel aurifaber 259

Ganzer Ágoston 255, 264

Ganzer János 255, 264

Gassler Gáspár 252, 253, 262, 264

Georgius Cholangia 247, 263, 264

Gianone, Josephus 258, 263, 265

Giunczia Simon I. Radnics Simon

Glakuss, Joannes 253, 264

Gudanczia Tádé 249, 264

Holzmann Miklós Keresztély 247, 260, 263

Ignatius Koluncsia 250, 264

Innerhaiter, Leopoldus 255, 264

Joannes Ötvös 248, 264

Josephus Ötvös 249, 264

Juro Cholangia 247

Kaufman, Emericus 258, 265

Kaufmann, Josephus 253, 257, 259, 263, 264

Keinberg, Georgius 265

Keinberg, Vilhelmus 257, 265

Kessler, Georgius, fibularius 253, 262, 264

Király Mór 258, 265

Kizling, Josephus, argentarius 257, 264

Klekner, Josephus ötvössegéd 251, 265

Kolarovics, András 249

Kolb, Godefridus 258, 265

Kollarovics András 248, 264

Kollarovits, Mathias 251, 264

Kontraszti Ede 257, 265

König Károly rézműves 260

Krammer János 255, 264

Kubinyi Sándor ékszerész 258, 265

Laczkovics Jakab 250, 264

Lastozi Mojses 249, 264

Laubach, Joannes Henricus 258, 265

Liebl Farkas János 247, 248, 264

Liebold, Mauritius ötvössegéd 258, 265

Löwenberg, Aloysius 258, 265

Lucas Kuluncsia 263

Magyarovics, Laurentius 250, 264

Magyarovics (Magyarics) Mátyás 250, 261, 264

Marcus Chulangia 246, 247, 263

Marianus Aurifaber 246, 260, 263

Martinus Ötvös 247, 264

Marver, Ignatius, aurifaber sodalis 254, 265

Mátyás mester 246

Mayerhoffer, Josephus 245, 252, 253, 253, 254, 262, 264

Mayerhoffer István 262

Michael Kuluncsia 249, 264

Mutanczia Antal 247, 264

Neumann, Josephus 265

Neuwirth Ambrus 255, 264

Novák, Joannes Georgius 252, 262, 264

Novak (Novakovics), Mathias 252, 262, 264

Patzak József 257, 264

Péter Vladimír 96, 98

Podvinetz János 259, 265

Ponauer Ferdinánd ötvössegéd 255, 265

Posz, Aloysius 265

Posz, Jacobus 253, 254, 256, 256, 257, 262, 264

Radics N. 264

Radnics, Paulus 247, 248, 250, 261, 264

Radnics János 248, 251, 261, 264

Radnics József 250, 251, 261, 264

Radnics Simon 247, 248, 248, 249, 249, 250, 260, 261, 264

Raketics, Martinus 258, 265

Riffer József 255, 256, 262, 264

Schak, Cajetanus 251, 254, 257, 259, 264

Schak, Franciscus I. 251, 253, 259, 264

Schak, Franciscus II. 251, 253, 254, 257, 258, 259, 262, 263, 264

Schak, Franciscus III. 257, 265

Schak, Franciscus IV. 258, 265

Schaman, Fridericus 258, 265

Schefman, Georgius 257, 263

Schneckenberger, Carolus, aurifaber sodalis 258, 265

Schneebauer József rézműves 251

Schneepaur, Josephus 251, 264

Scholtz, Josephus 253, 264

Schönwald, Moritz 257, 265

Schönwald, Josef 257, 263, 265

Simon, Josephus 251, 264

Simon Antal ötvössegéd 256, 259, 265

Simon Kojungja 246, 260, 263

Sinkovics Jakab 250, 261, 264

Skulina Albert 255

Staczer, Antonius 257, 259, 262, 265

Starch, Joannes Georgius, aurifaber sodalis 250, 265

Stephanus Kolungia 247, 263

Stern Herman 258, 265

Stöcker, Carolus 259, 264

Stöcker, Philippus 251

Studecsky, Antonius 253, 259, 264

Szalay Imre 259

Székel János Eötvös 247, 260

Szenkovics Simon 250, 264

Sztojakovics József 250, 261, 264

- Tamás mester (Thomas Aurifaber) 246, 263
Thomas Öttves 249, 264
Tichy, Johannes 253, 255, 259, 264
- Valentinus aurifaber 259
Verovszky, Aloysius 259, 265
Verovszky Ferenc 259
Verovszky György 259
- Wittmann, Leopoldus 255, 262, 264
Wittmann András 252, 254, 255, 259, 262, 264
Würofsky, Josef 259, 263
Würofsky, Franciscus 259, 263
Würth, Johann Joseph 164, 165
- Zinzedek János (Szindcsak) 249, 264
Zivanovics, Neso 247
Zlatar Máté 246, 263
Zlinszky, Florianus 259, 265
- EGYÉB IPARMŰVÉSZEK ÉS IPAROSOK**
- Csonka Sámuel asztalos 242
- Dálnoki Pál asztalos 237, 237, 242
Darilek Harry 126
- Faragó Ödön 126
Ferenczy Noémi 297
- Hevesi István asztalos 237, 238, 240, 242
Hoffmann, Josef 141
Horti Pál 126
Hunyady József könyvkötő 83, 83, 84, 84, 85, 85, 86, 86, 87, 87, 88, 88
- Juyusai (japán mester) 127, 129
- Kapros Sámuel asztalos 236, 237, 242
Király Ferenc asztalos 242
Kis Mária Valéria szövő 141
Kozma Lajos 126
- Lovasi Mihály asztalos 235, 237, 242
- Macdonald, Frances 141
Macdonald, Margaret 141
Medveczky Elvira szövő 133, 141
- Nagy János asztalos 235, 237, 242
Ninsei (japán mester) 127
- Schaffner, Gaspar, ács 285
- MŰGYŰJTŐK**
- Bing, Samuel 123, 125–129
Boisserée, Melchior és Sulpiz 309
- Borghese, Scipione 152
Bornemisza Pál 203–205, 206, 207, 208, 209–213
- Delmár Emil 126
- Essing család (Köln) 309
- Gonse, Louis 123
Gonzaga, Ferdinando 152
- Hackeney család (Köln) 309
Haxthausen, Werner Moritz von 309
Herdenrath család (Köln) 309
Hopp Ferenc 126
- Imstenraedt család (Köln) 309
Ipolyi Arnold 309
- Jabach család (Köln) 309
- Kerp, Franz Joseph 309
- Leven család (Köln) 309
Lyversberg, Johann Nepomuk 309
- Mertens-Schaffhausen, Sybille 309
Mossóczy Zakariás 203–205, 210, 212–214
Náprági Demeter 209
- Oláh Miklós 203, 212
Oppenheim család (Köln) 309
- Pethe László dr. 83
- Radéczi István 203, 210, 212, 214
Ramboux, Johann Anton 308, 309
Rinck család (Köln) 309
- Schmitz, Johann Georg 309
Szemere Attila 125, 127
- Vay Péter gróf 126
- Wallraf, Ferdinand Franz 309
Weyer, Johann Peter 309
- Xantus János 123, 127
- Zichy Edmund gróf 123, 127
- MOZGÁSMŰVÉSZEK, KOREOGRÁFUSOK, SZÍNPADKÉPTERVEZŐK**
- Allan, Maud 1
Altman, Natan 3
Appia, Adolphe 2
- Baja Benedek 13
Bakst, Leon 20
Bogoszlavszkaja, Zenia 3
- Boromisza Tibor 20, 21, 22, 30
- Copeau, Jacques 8
Craig, Gordon 2
- Dalcroze, Emile Jacques 1, 2, 4
Decroux, Étienne 8
Delsarte, François 2, 8
Diener Valéria 1, 29
Duncan, Isadora 1, 2, 17
- Exter, Alexandra 26, 30, 33
- Fuller, Loie 1
Fülöp Zoltán 26, 27, 30, 33
- Gergely Tibor 27, 31
- Impekoven, Niddy 9
- Joos, Kurt 4, 5
- Kassovitz Félix 22, 24, 25, 33
Kepes Éva 26
Kiester, Friedrich 21
Kövesházi Ágnes 4, 15, 16, 16, 17, 19, 20, 20, 21, 21, 22, 24, 24, 26, 30, 32, 33
- Lábán Rudolf (Rudolf von Laban) 1–3, 3, 4, 5, 28
Lajta Béla 13
- Madzsar Alice 2, 5, 7–9, 15, 20, 21, 24, 25, 25, 26, 29–33
Márkus László 30
Mensendieck, Bess 8
Molnár Béla 13
Molnár Farkas 5, 14
- Oláh Gusztáv 13, 30
- Palasovszky Ödön (rendező, Lényegretörő Színház) 1–14, 14, 15, 16, 20, 22–24, 25, 26–33
Punyi, Ivan 3
- Róna Magda 5, 7, 8, 9, 9, 15, 20, 23, 24, 26–31, 33
- Schlemmer, Oskar 1, 2, 4, 5, 8, 9, 11, 12, 28
Skoronel, Vera 4
Stricker Éva 15, 22, 23, 32
- Szentpál Olga 2, 24, 29
Szűcs Endre, ifj. 13
- Tiszay Andor 30
- Weininger Andor 3
Wigman, Mary, 1, 3–5, 9, 28
Wilhe, Lotte 9

TANULMÁNYOK

KÉPZŐMŰVÉSZET ÉS MOZGÁSMŰVÉSZET KAPCSOLATA PALASOVSKÝ ÖDÖN: A LÉNYEGRETÖRŐ SZÍNHÁZ

I. A modern tánc története Isadora Duncantól az 1930-as müncheni tánckongresszusig

„Az egyik oldalon áll az abszolút tánc: tánc magában, tiszta kompozíciós törvényekre állítva, legtöbbször a cselekményt is nélkülözve, amely sokszor teljesen lényegtelen elem a színpadon. Zenei összehasonlítással élve: hasonló egy koncertdarabhoz vagy Händel egy operájához. Táncművészeti példák közül ilyen Pavlova Chopiniánája, Fokin Karneválja, Lábán Rudolf Görbe tükre vagy Wigman Ünnepe.”[1] A Kurt Joostól származó 1928-as idézet két fontos információval is szolgál, amely a táncnak a modern színházban a korábbiakhoz képest megnövekedett szerepére ad lehetséges magyarázatot. Az, hogy Kurt Joos olyan klasszikus baletten alapuló műveket is az abszolút tánc körébe sorol, mint pl. Fokin *Chopiniánája* (ősbemutató: 1907, Szentpétervár), mely a tiszta, geometrikus térkompozíciókat, a csoportfűzést és a mozdulatok visszafogott szépségét juttatja érvényre, de egyébként cselekménye nincsen, azt jelenti, hogy a klasszikus balettben már kezdettől fogva megvolt a lehetőség, hogy önálló művészeti ágga váljon. Ha a balettelőadásokról lehántjuk a reprezentációs pompát és elhagyjuk a Noverre által a cselekmény hordozójaként előírt pantomimet, egy, a századforduló táján még tényleg csak a zene tisztaságával kifejezhető, tökéletesen modern művészet áll előttünk.[2]

A zene-tánc tárgyi kötöttségektől mentes művészete így szolgálhatott tehát példaként Vaszilij Kandinszkij számára, aki a festészetet e példák nyomán kívánta a tartalomtól megszabadítani. Az 1912-ben megjelent *A szellemről a művészetben* című írásában kifejti a jövő színpadkompozícióját, amely a zenei, festői, táncművészeti mozgás szintéziseként létrehozott monumentális művészet első nagy műve lesz.[3]

Kandinszkij elméletében a mozgás fogalma központi helyet foglal el. Szerinte a „belső szükségességéből” fakadó műalkotások a lélekben vibrációt, mozgást idéznek elő, és ismeretese a színek mozgásával kapcsolatos objektív vizsgálatai is. A modern színház minden elemét tartalmazza ez az írás[4] és így talán arra is magyarázatot ad, hogy miért fordult a festő inkább az opera és balettszínpad felé, a prózai színházzal ellentétben. Már Kandinszkij kereste tehát azokat a közös pontokat, amelyek a három művészeti ág összekapcsolódását lehetővé teszik. Alapvető feltételként a tárgy nélkülséget határozta meg, hiszen csak tiszta formák és színek idéznek fel vibrációt a lélekben. Erre a szabályra kell az új táncnak épülnie, mely az egyetlen eszköz arra, hogy a teljes jelentést a mozgás egész belső lényegét időben és térben kihasználja. Kandinszkij 1912-es írása még megjelenésének évében igen nagy hatású volt, többek között Oskar Schlemmer színpadi tevékenységéhez szolgált kiindulópontul.

A szellemről a művészetben című műben szól a klasszikus és a modern tánc viszonyáról is, ez utóbbiról csak jövő időben tud írni. A klasszikus balett kissé „naiv természetű” folytán még nem alkalmas arra, hogy az új korszak formanyelvévé váljon, mert sokszor még materiális érzelmekhez kötött. Kora nagy táncreformátorai között említi Isadora Duncant (1878–1927), aki éppúgy egy régi kultúra táncművészetéhez fordult vissza, mint ahogyan a kor festői közül sokan a primitív, ősi kultúrák rekvizitumait hívták segítségül. Ezt ő mindkét esetben csak átmenetinek tartja, mely a fent leírt szintézishez vezető út egyik állomása. A legfontosabb szerinte a mozgás belső lényegének kihasználása.

A modern tánc kezdetei: Isadora Duncan, Emile Jacques Dalcroze

Ilyen értelemben – az egész modern tánc későbbi fejlődése szempontjából – Isadora Duncan igen fontos kezdeményező, úttörő, de a reformoknak csupán elindítója. Az ő koreográfiáiban magának a testnek a plasztikája válik hangsúlyozottabbá, táncát relíefhatások jellemzik.[5] Ez tehát mindenképpen fejlődés a szecessziós táncokkal szemben, melyeket, mint pl. Maud Allan táncát a szecessziós grafikák ostorcsapásszerű vonalvezetése jellemez, vagy Loie Fuller művészete, aki a ruháira applikált foszforeszkáló kiegészítőkkal pittoreszk hatásokra törekedett. Az azonban bizonyos, hogy minden modern tánc kezdete a szecesszió testkultúra-mozgalmaihoz nyúlik vissza, amelyek az egyre inkább technizálódó társadalommal szemben a természetességhez való visszatérést jelentették. Isadora Duncan fellépése tehát nem volt előzmény nélküli. A különbség csupán az, hogy ő magára a táncoló testre irányította a figyelmet, mert indíttatása szintén képzőművészeti. Rendszere kidolgozásában nagy szerepe volt fivérének, a képzőművész Raimund Duncannak, aki a görög művészet bűvöletében élt. Tanítványa, Dienes Valéria visszaemlékezése szerint[6] iskolája a maga módján a szecessziós művésztelepek egyike lehetett, a görög művészet jegyében. A Párizs környékén lévő telepen a növendékek maguk termelték a megélhetésükhöz szükséges javakat, ruháikat maguk szőtték és a görög művészetet tanulmányozták. Raimund Duncan itt oktatta *profilnak* nevezett rendszerét, melynek motívumait a görög vázafestmények inspirálták. Négy fő eleme volt: tér, idő, erő, kifejezés. A tér abból a szempontból volt újdonság a klasszikus balettel szemben, hogy míg ez alapvetően frontális volt, melyet az állandóan merev törzs idézett elő, a profil-rendszer a váll és a medence síkjának elfordítása révén három dimenziót hoz létre. Ez sokkal több irányú mozgást tett lehetővé, miáltal a táncosnak a térrel való



1. Bortnyik Sándor ölometszete *A mozgásművészet útja* című kiadvány fedőlapján, 1935. június

kapcsolata is szervezettebbé vált. Másik fontos újításuk volt a kényelmetlen, absztraháló kosztümök természetesebbre cserélése. Mivel az idő és erő fogalmai más rendszerekben pregnansabban fejeződnek ki, Isadora Duncannal kapcsolatban csak a negyedik elemről, a kifejezés fontosságáról szólnék bővebben. Táncában egy új spiritualitás jelenik meg: a lélek és test harmonikusan mozog együtt.[7] A német kifejező tánc (Ausdruckstanz)-mozgalom így módon Duncantól eredeztethető.

A svájci származású Emile Jacques Dalcroze (1865–1950) 1911-ben alapította a Drezda melletti Hellerauban zene- és táncpedagógiai intézetét. Többek között itt sajátította el rendszerét az a klasszikus alapokkal rendelkező Burgel-házaspár is, amely 1912-től Oskar Schlemmerrel a *Triadikus balett* megalkotásában vállalt részt.[8]

(Adolphe Appia szerepe) Dalcroze itt gyakran működött együtt a szintén svájci származású Adolphe Appiával (1862–1928), akinek ritmikus színpadi díszletei egyszerűségükkel, funkcionalitásukkal forradalmian hatottak. Appia Wagner mellett Bayreuthban dolgozott, ám nem tudta elfogadni a wagneri *Gesamtkunstwerk* naturalisztikus úton való megvalósítását. Színpadi műveiben a kétdimenziós festett díszlet és a háromdimenziós színész ellentmondását próbálta feloldani. Törekvései sokban inspirálták a színpadművészet másik úttörő alakjának, Gordon Craignek (1872–1966) monumentális színpadi architektúráit. Appia hatása végső soron a harmincas

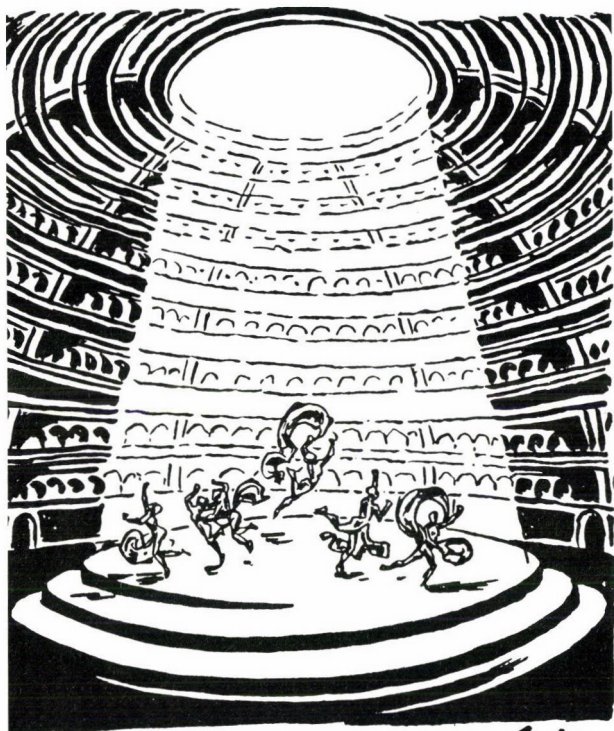
évek eleji magyar táncszínpadokra is elér. Christoph Willibald Gluck *Orpheusz és Euridiké* című operájának 1912-ben és 1913-ban Hellerauban tartott előadását a Gesamtkunstwerk, a *Jugendstil*-táncok csúcspontjaként tartják nyilván.

(A ritmus kétféle felfogásáról) Dalcroze elméletében a taktus élménye emelkedik a középpontba. A ritmus kérdése már a *Jugendstil* filozófiai műveiben is megjelenik, a természetesség kifejezéseként. Karl Bücher 1896-ban *Arbeit und Rhythmus* címmel megjelent könyve, melyben a szerző a test és a testi munka ritmusát felelteti meg egymással a mechanikus gépmunka taktusával szemben, a *Jugendstil* egyik nagy hatású művének számított.[9] Osztályozása szerint Dalcroze munkáját helleraui működése elején a mozdulat metrikus felfogása határozta meg. Ekkoriban járt nála Albert és Elza Burgel, akik Schlemmerrel a ritmusnak ezt az intellektuális megközelítését tudták megosztani. A ritmus külső kényszere vagy belső eredete a kor művészetének fontos kérdése volt. Az olasz futurista színpadok, melyek a tér és idő egységére épültek, legfontosabb feladatuknak az élet szakadatlan változásának ábrázolását tartották. Ennek kulcsfontosságú eleme volt a mozgás és a ritmus. E felfogásnak köszönheti létét a kor számos gép- és munkatánc, melyek az organikus mozgással szemben a gépies ritmust állították színpadra. Jacques Emile Dalcroze tanítványai közé tartozott Szentpál Olga is (1895–1968), aki 1919-ben nyitott iskolájának vendégeivel gyakran részt vett a Palasovszky Ödön és Madzsar Alice által rendezett táncesteken. Rendszerében a Dalcroze-ritmikából indul ki, ennek továbbfejlesztett változatáról az 1935-ben megjelent *A mozgásművészet útja* című kiadványában (1. kép) ír: „A plasztika a tér és testritmus érzékre épül, a modorosabb értelemben vett ritmika az idő ritmusérzéke... S itt még meg kell különböztetni a gépies és eleven ritmust. A gépies ritmus az ütem teljesen pontos betartását jelenti. Gépies ritmusa van a gépzajnak, a menetelésnek, a szabadgyakorlatoknak, az automata zenének és gyakran a szalontáncnak. Az igazi, a művészi értelemben vett ritmus eleven, szerves és mint minden eleven és szerves elem szabadságot igényel a tagolásban; alig érzékelhető és mégis döntően ható szünetekkel, gyorsításokkal, lassításokkal, finoman differenciált hangsúlyokkal él... A ritmus boldogító élménye ott kezdődik, ahol éppen a gépiesség, a külsőség megszűnik, s a rimizálás mintegy a belső élményből következik.”

A német és magyar mozgásművészek között a vizsgált periódusban a ritmusnak mindkét fenn jellemzett felfogására található példa.

Az új törekvések megjelenése a balettszínpadon:
Rudolf von Laban

A német táncművészet reformátora, aki a táncot ténylegesen a színpadi összművészet tagjává avatta, a pozsonyi születésű Rudolf von Laban (Lában Rudolf, 1879–1958) volt. Egy személyben egyesítette a táncos-koreográfuson kívül a díszlettervező-festőt vagy szükség esetén a zeneszerzőt is. 1900–1907 között Párizsban az Ecole des Beaux-Arts-on tanult, ekkor már rendelkezett táncóravezetői tapasztalatokkal. Itt ismerkedik meg François Delsarte (1811–1871) táncpedagógus tanítványaival, akinek a mozgás hármasságáról alkotott alaptörvénye alapvetően befolyásolta későbbi ikozaéderek megalkotásában. 1908-ban Münchenben megalapí-



2. Rudolf von Laban táncszínház-terve

(Reprodukció: Rudolf von Laban: Ein Leben für den Tanz. Dresden 1935)

totta első iskoláját és táncszínházát. Ekkor születtek mozdulatkórusművei is. 1910-ben Asconában létesít iskolát, mely a szecessziós művésztelek sorába illeszkedik. Németországi tevékenysége során 1923–25 között Hamburgban balettigazgató, Würzburgban 1925–26 között koreográfiai intézetet alakít, 1930–34-ben a berlini Staatsoper balettigazgatója. Pályafutása tehát könnyedén simulat bele a tánc hivatalos intézményeinek kereteibe. Ő azonban azért küzdött, hogy „tánc térbeszéd” ne nyomják el zenei vagy festői elemek. Célja végső soron az volt, hogy a tánc meghódítsa az egész színházat. Ehhez nagy szüksége volt a kórusra.

(A kórus új színpadi szerepe) A tömegfektusokkal való kísérletezései során jutott el a mozdulat-motívumok ritmikus-dinamikus kifejezésének erejéhez. A 20-as évek legelején Hamburgban adták elő kórusműveit, mint pl. az 1921-ben készült *Die Geblendeten* című darabot és az 1922-ben koreografált *Der Schwingende Tempel*. Felesége visszaemlékezései szerint ekkoriban köti össze a szavaló és mozgáskórust, melyben Labannak úttörő szerepe van.[10] A zürichi dadaista estéken, melyeken Labán tanítványai biztosan részt vettek – maszkos dadaista táncokat adtak elő[11] –, már kísérték táncsal Huelsenbeck-költeményeket.[12]

Palasovszky Ödön 1922-ben írta *Új Stációját*. A műben az „individuum tébolya és a stréberek dicsősége” helyett a tömegnek valódi kultúráját hirdeti. A tömegélmény valószínűleg az óriási embercsoportot megmozgató szovjet ünnepekből, nyíltszíni előadásokból vált a húszas évek kezdetétől a művészet meghatározó részévé. Ilyen esemény lehetett az 1918-ban Pétervárott a Téli Palota rohamát visszaidéző látványosság, melyet a palota előtti téren Natan Altman szcenírozott. 1920-ban sokkal na-

gyobb tömeg részvételével ismétlik meg Altman, Ivan Punyi és Zenia Bogoszlavszkaja díszleteivel. A munkáskórusok is ekkoriban válnak fontossá: ilyen szavalókórusok szerepeltek Moszkvában az 1923-ban Borisz Juzhanyin által alapított *Kék zubbonyos színházban*. Ilyen társulatokból 1928-ra már közel ötszáz létezett országszerte – ismeretes azonban az is, hogy Mácza János már 1922. május 1-jén tömegjátékot rendezett a kassai népkertben.[13] Laban tehát kortársai közül elsőik között fordult a tömeg sokoldalú médiumához. 1928-as *A kórus művészete* című írásában[14] ismét a kórus emberi közösséget képviselő erejéről szól. Gyakran dolgozott laikus kórusokkal is, melyeket a legősibb művészi közösségeknek tart, bár a színpadi kifejezésre véleménye szerint a hivatásos kórusok alkalmasabbak. Művei általában kórusművek, melyekben a kíséret ritmikai felépítését maga dolgozta ki.

(A tér új felfogása) Ahhoz, hogy a tánc önálló művészeti ágként elismerést nyerjen, szükség volt a rögzítésre szolgáló egzakt rendszer kidolgozására. Laban *choreutika* elnevezésű rendszere az ember elhelyezkedését és az egyensúlyát biztosító térbeli pontok hollétét vizsgálja. Ha az ember egyenesen áll, tizenkét olyan pont fedezhető fel a körülötte lévő térben, mely a mozdulat végén az egyensúlyt biztosítja. Ennek a tizenkét pontnak összekötése adja az ikozaédert, melynek segítségével a táncírási is valóra válhatott. Színpadterveiben is az ideális táncszínpad létrehozása vezérelte. 1935-ben megjelent könyvében [15] egy kör alaprajzú színház rajzát közli (2. kép). Tervét valószínűleg Weininger Andor gömbszínháza inspirálhatta, mely az 1927-es magdeburgi színházi kiállításon volt látható. A rendezvény az ott rendezett tánckongresszussal egy időben zajlott és így Laban a tervet ismerhette. A koreográfus működését akkor ismertethettem legteljesebben, ha az őt sok szempontból túlszárnyaló növendékével, Mary Wigmannal (1886–1973) hasonlítom össze.



3. Sugár Andor rajza vegyes szavaló- és mozgáskórusról: „Ki az, ki jobbra lépeget? (Majakovszkij)” (Reprodukció: 100 % 1928/II.)

A német kifejezőtánc egyik legmeghatározóbb egyénisége rövid ideig Hellerauban tanult, mielőtt 1913-tól Laban növendéke lett volna. Felfogása azonban sok tekintetben eltér mesterétől. Már Laban céljai közé tartozott a táncszínpad egységesítése, táncnak való alárendelése. Koreográfusi mivolta dominált saját tervezésű díszleteiben és jelmezeiben, melyek azonban sokszor önálló értékkel is rendelkeznek (pl. a *Rittersballett* kosztümei). Színpadi munkáinak nagy része táncdráma, ide tartozik legfontosabb műve, a *Gaukelei* is. Wigman vele szemben az abszolút tánc legnagyobb védelmezői közé számított. Ez az elnevezés az ő esetében azt jelenti, hogy minden nem tánci eredetű eszközről lemond. Már Laban is sokszor koreografált zörejekre, Wigmannál sokszor már ez a kiegészítő elem is elmarad, sok tánc csak a természetes mozgás belső ritmusára épül. Amennyiben van hangszeres kíséret, azt az iskola növendékei szolgáltatják ütőhangszerekkel vagy furulyával. Ismeretes, hogy Oskar Schlemmer *Triadikus balettjében* is többféle kísérettel kísérletezett a mozgás változatlanul hagyása mellett. Számára is a tánc ritmusa volt az elsődleges. A Bauhaus-színpadra tervezett műveihez sokszor ő komponálta a kíséretet.

(A *purifikált színpad*) Laban ismerte és ki is használta díszleteiben és jelmezeiben a színek pszichológiai erejét, fontos szerepet kap a megvilágítás és az árnyék. Wigman ezzel szemben teljesen purifikálja a színpadot, az absztrakt teret csak a mozgás eleveníti meg. Jelmeze legtöbbször csak hosszú bő ruhából áll, egész testével, nemcsak gesztusaival táncol, ezért gyakran álarcot is viselt, mely mozdulatainak szuggesztivitását csak kiemelte. Ebből a szempontból is különbözik tehát Labantól, akinek táncában a lelki tartalom a mimikán keresztül érvényesült. Az abszolút tánc a lelki jelenségek ábrázolásáról nem mond tehát le, de azokat csak tánci eszközökkel adja vissza. Végül mellőzi a tömeghatásokat és szóló- vagy kiscsoportos kompozíciókat alkot. Az a törekvése, hogy a színpad középpontjába a táncoló ember kerüljön, párhuzamos Schlemmer kísérleteivel.[16]

Wigman egyik első műsorszáma az 1914-ben Münchenben előadott *Hexentanz*. Világítás nélkül, kibontott hajjal, álarccal, a szokásos köpenyben táncolta. 1917-ben egy zürichi előadása során a kíséretet a háttérben egy kórus által előadott vers szolgáltatta, amit Dalcroze gyakorlatából vett át. A húszas évek elejére tehető a Saint Saëns zenéjére készült *Totentanzes* című művének első változata, Wigman első kiscsoportos tánc. A fotó tanulsága szerint a tánc igen közel állt az expresszionizmus festői irányzatához; a táncos a zárt, hosszú kosztümökből való kitörésre, a belső kifejezésre törekedett. Táncainak címei is érzékeltetik, hogy nem történetekre, hanem hangulatok visszaadására épít. A belső gondolatok táncba való visszaadása volt a célja, a tánc megváltást nyújtott számára. Műveiben nem egyéni, hanem tipikus alakok jelennek meg, a sorsával harcoló ember szimbólumai. A tánc ősi mágiájának megelevenítése volt a szándéka, nem szépségre, hanem a ráolvasás erejével bíró mozdulatokra épített. A maszkok használata a primitív népek táncával kapcsolatban is felmerülhet. Igen sok rituális témájú táncot alkotott, melyek címük alapján a szimbolizmussal is kapcsolatot tarthattak (*Das Opfer*, *Der Tänzer unserer lieben Frau*, *Tempeltanz*, *Sieben Tänze des Lebens*, *Totentanz*). 1920-tól, Drezdában nyitott iskolájának alapításától kezdve a tiszta tánci eszközökkel létre-

hozható táncdráma foglalkoztatja. Táncnyelve mindvégig a modern tánc marad, mely mellett következetesen kiáll.[17] Egyértelműen Laban ellen foglal állást, aki még a spicctáncot sem tartotta elfogadhatatlannak. Max Terpis – aki egy ideig Wigman iskolájában tanult, majd Laban hatása alá került – Wigmanról szólva kiemeli, hogy tánc a világ sötét oldalát szimbolizálja és a kifejezés túlhangsúlyozása a pantomimhez vezethet.

A mechanikus táncok megjelenése

Wigman egy másik kritikája Vera Skoroneltől, Wigman egykori tanítványától, a berlini Volksbühne beszéd- és mozgáskórusának egyik vezetőjétől származik, aki annak abszolút táncával saját „absztrakt” táncát állította szembe.[18] Szerinte a Wigman-féle tánc emberi, lelki, pszichológiai tényezőket fejt ki. Skoronel metafizikus, univerzális tapasztalatokat kíván elmondani a testi ábrázolás megtartásával. Ennek közvetítése érdekében a testet médiummá, szerszámmá próbálja fejleszteni, gépezetként fogja fel, „mivel ennek az új formának feltétel nélkülsége önmagában sugárzik és személyfeletti ekstázistól van átítatva.” Szerinte e tánc csakis tiszta struktúra lehet, nem literális, személyes, dramaturgikus vagy zenétől függő. A modern tánc képviselői közül valószínűleg ez a felfogás állhatott a legközelebb Schlemmer *Triadikus balettjéhez*. E mű lehetséges analógiái között meg kell említeni a Barmenben működő Marion Herrmann koreográfusnőt, aki Georg Salter színpadképével mutatta be a *Ballett für eine mechanische Orgel* című, Hindemith zenéjére készült művet. A fennmaradt képek szerint a báb formájú szereplők gépies, szögletes mozgást végeztek.[19] Oskar Schlemmer *Triadikus balettjét* az 1926-os donaueschingeni előadásokon adták elő Paul Hindemith elektromos orgonára írt zenéjével (július 25., 26.). Schlemmer ezt a kísérletet tartotta legmegfelelőbbnek a táncjaihoz.

Magyar viszonylatban Kövesházi Ágnes géptáncai hasonlóak, bár itthon sokkal inkább Wigman táncdrámáinak és a Laban-, ill. Skoronel-féle beszélő-mozgáskórusok hatása érvényesült.

Végül szólni kell Kurt Joosról (1901–?), a német táncművészt második generációjába tartozó koreográfusáról, aki Laban tanítványaként, annak útjain egy új szintézisnek a lehetőségét villantotta fel. Mesteréhez hasonlóan kórusműveiben a klasszikus balett technikája is szerepet kap. Dramatizált meséi után (pl. *Der Dämon*) alkotja jellemző, radikális társadalombírálatát tükröző műveit, mint pl. az 1932-ben készített *Großstadt* 1926-ot és az ugyancsak ez évben készült szatirikus táncpantomimjét, a párizsi koreográfiai versenyen első díjat elért *Der grüne Tisch*.

Ennek a műnek a sikere azonban már a német színpadi tánc egy másik korszakába vezet át. Az 1930-as müncheni tánckongresszuson bemutatott darabokból nyilvánvalóvá vált, hogy a tánc vezéregénységei már nem az expresszionizmus, hanem a fegyelmezett, kemény mozdulatok hívei. Rabinovszky Máriusz szerint [20] a jövő táncában a klasszikus balett objektívizmusa és a modern tánc közeledni fognak egymás felé. Állításának igazát leginkább Kurt Joos sikere bizonyítja. A Palasovszky Ödön és Mandl Teréz által szerkesztett *Színház és Film* című újság hasábjain Kövesházi Ágnes emlékezik meg a kongresszus eseményeiről.[21] Ő is kiemeli, hogy Wigman és Thalhoff háborúellenes *Totenmahl* című da-

rabja kitűnő értékeket mutat fel, de friss invenció híján már a merev dogmákhoz közelít. Szerinte a tánc nem szigetelődhet el az élettől, a kifejezés új eszközeire van szükség a színpad összefogására. Erre a véleményre is válasz lehet a *Der grüne Tisch* sikere.

A valós problémákra reagáló táncdráma azonban nem sokáig élhetett a német színpadokon. Joos 1933-ban társulatával világ körüli útra indult, 1934-ben Budapesten is vendégszerepeltek. A Wigman által képviselt, ellenőrizhetetlen abszolút tánc előadásai szintén nehézségekbe ütköztek, végül a drezdai iskola vezetéséről is le kellett mondania. Rudolf von Laban 1938-ban hagyja el az országot. Angliába költözik, ahol mozgásterápiával és táncrással foglalkozik. Az általuk képviselt irányzatok tehát a 30-as években Németországban megszűnnek. A kor táncművészetének képe a tér és mozgó figura viszonyát kutató Schlemmer, valamint a szintetikus kórusdrámát célzó Palasovszky Ödön, Madzsar Józsefné Jászi Alice, Róna Magda munkáival válik teljesebbé.

II. A Lényegretörő Színház

1. A formálódás évei (1921–25), hatások, visszakapcsolódások

A fenti elnevezést Palasovszky Ödön alkotta 1929-ben, így foglalva össze szerteágazó kísérleteinek lényegét. Színháza egyike a kor azon törekvéseinek, melyek – szoros kapcsolatban a *Gesamtkunstwerk* ideájával – élet és művészet szintézisére törekedtek. Az elgondolások több irányban, különböző alkotók kezén bontakoznak ki, így mozgalmának kulcsa a lényegretörő elnevezésben rejlik. A kifejezés nemcsak politikai tartalmat, hanem mélyebb, a művészetek kezdeteihez való visszatérést is jelent. Önmaga így vall:

„A lényegretörő kifejezés nálunk nemcsak absztrahálást, sűrítést jelentett. Nem is lecsupaszítást, hanem behatolást a sorokba, szituációkba, a felszín alatti gazdag források megnyitását. Nem csupán egy új stílust akartam megteremteni. Arról volt szó, hogy kiköpjünk mindent, ami langyos. Színpadra vittem a kor nagy témáit, az elhazudott, vagy elkendőzött problémákat. A játékban igyekeztem minden konvenciót elvetni, minden kitértől kiküszöbölni. A döntő jegyek kiemelésére, a lényegi jegyek feltárására törekedtem... Meg kellett szabadulni a szokványok üledékeitől, szét kellett törni a kihűlt kapcsolatokat, szakítanunk kellett a kasírozott színházzal, a dráma kompromisszumaival, mindennel, ami nem igaz, ami híg vagy édeskés. Vissza kellett adnunk a szavak nyers erejét, a gesztusok fanyar tisztaságát. Olyan kifejezési formákra törekedtünk, melyek új feszültségek hordozói és az ősi értelmeknek új csengést adnak.”[22]

Ezeknek az ősi szabadságvágyaknak adnak hangot Palasovszky Ödön indulószerű kórusversei, a mítoszokra épülő mozgásdramák. A színház fennállásának szintetikus periódusát jellemezték ezek a minden szempontból előremutató törekvések, melyeket visszaemlékezéseiben Palasovszky Ödön is elhatárol előző, merész kísérletezésként értékelt korszakuktól.[23] A korai időszak elgondolásai a klasszikus periódusban kristályosodnak ki. Palasovszky a színház működésében alapvetően két periódust különböztet tehát meg.

(*Művészetelméleti viták Budapesten és Bécsben*) A művészeteknek a színház keretében való egységesítése több ponton találkozott a magyar művészet elméletileg egyik legösszefüggőbb színházi teóriájával, a Kassák-kör elgon-

dolásaival, melyek a MA hasábjain láttak napvilágot. Palasovszky, Hevesy Iván 1922-es *Kiáltvány az Új Művészetért* című manifestuma és Kassák Lajosnak a MA 1922-es számában megjelent *Képarchitektúra* című írása[24] véleményük különbségeinek legjellemzőbb példái. A két irányzat között sokszor személyeskedésig fajuló viták kezdete is ekkorra tehető. Hevesy Iván *A művészet reinkarnációja* című írására Bortnyik Sándor még a képarchitektúra feltétlen híveként száll síkra.[25] Ekkor – későbbi elméleteivel ellentétesen – azt írja, hogy a megérzés által létrejött művészet az elsődleges, amihez később társul az elmélet. Nem fogadja el tehát Hevesy preskriptivista magatartását, aki a képarchitektúrát „ifjú és kevésbé ifjú álforradalmárok legújabb sütetű tudományának” minősíti. Bortnyik – Kassákkal összhangban – a képarchitektúrát őszintének tartja, mert az a kép kétdimenziós valóságából indul ki, nem szuggerálja a harmadik dimenziót. Szerinte ez a művészet a fejlődés útja, mert az egyes tárgyak ábrázolásától, a szimbólumokon keresztül az egész univerzum kifejezéséig jut el. Ez végső soron annak a harmóniának a kifejezése, amelyben a művész él.

Néhány hónappal később, Bécsben a Barta Sándor által szerkesztett *Akasztott ember* című orgánumban *Az örültek első összejövetele a szemesládában* címmel kevésbé objektív támadás indul Kassák ellen.[26] Elsődlegesen vezéri magatartását, a második számban megjelenő folytatásban pedig az általa képviselt irányzatot tűzik tollhegyükre. Szintén a lap első számában jelent meg a *Festészet mai formáiról* című írás, b. s. monogrammal. E cikk írója a művészet politikai elkötelezettségét tartja fontosnak, az ezzel ellentétes irányokat pedig az élet megtagadásának, csecsebecse-szerűségnek nevezi. A szocializmus felé vezető utat tartja az élet felé vivő útnak és példaként azokat a „ténylegesen alkotó”, építő művészeket nevezi meg, akik a Szovjetunióban „leléptek a papírosról és produktumaikat beállították a térbe.” Nem csupán az elméleti konstrukció szintjén maradtak, hanem ezeket meg is valósították. A szerző[27] a művészek összetartójaként beszél az építészetről, a többi művészeti ág feladata szerint az építésszel való együttműködés. A festészet legfontosabb feladatának az agitációs célú plakátot tartja. Az író itt tehát a Tanácsköztársaság körüli elméletekhez kanyarodik vissza, melyeket Kassák szerint cserbenhagyott. Az aktivizmus bizonyos fokú felélesztése, melynek számos eleme Palasovszkyéknál is megjelenik, így sok ponton biztosít kapcsolatot a magyar művészet Tanácsköztársaság előtti korszakával. Bortnyik Sándorra, akinek korai művészetét a német expresszionizmus befolyásolta,[28] és elkötelezettségét 1918-ban a magyar művészet első Lenin-portréjának megalkotása is bizonyította, érthető módon jobban hatottak ezek az elképzelések, mint Kassák utópisztikus elméletei. A művészetben bekövetkezett változást talán Kállai Ernő mondatai érzékeltetik legjobban: „Az erjedések, izmusok kora lejárt, a forrongásnak vége szakadt... A konstruktivizmus, vagy bármely más irány, szintúgy az architektúra, vagy mozi, vagy színház egyeduralma az életen, ideológiai légvár, utópia, fikció. Szemben áll vele az emberlélektani és tárgyi determinánsok ezerarcú valósága.”[29] Mindenesetre elképzelhető, hogy Bortnyikot az *Akasztott ember*ben megjelent, fentebb említett cikk is inspirálhatta abban, hogy a tárgyi hasznosságú művészet magvalósítása érdekében Molnár Farkas rábeszélésére – aki akkor már Gropius mellett dolgozott – Weimar felé vegye az irányt.[30] A lapban publikált cikkéből kide-

rül,[31] hogy a konstruktivizmust – amelyet a „nagyőke látszatharmóniája tükörképének” tart, csak a térbe és időbe állítva tudja elfogadni. Ezek a mondatok körvonallazzák azokat az elképzeléseit, amelyeket a Bauhaus színpadának, építészetének, és plakátművészetének hatására később megvalósított. Bortnyik átmenete abból a szempontból is érdekes, mert egyike volt annak a kevés művésznek, akik Kassák köréből újra visszatáltak a Magyarországon érlelődő mozgalmakhoz. A konfliktusok ütközése az 1922-es évre tehető. Szakítására Kassákkal az ugyancsak ebben az évben festett *Próféta* című képe és hasonló témájú linómetszete tett pontot, melyet Bortnyik már összekülönbözésük után festett.[32] Nem ez a személyes véleményét jól tükröző kép volt tehát elválásuk oka.[33]

Párhuzamok Kassák körével

Kassák a MA után megjelenő, rövid életű 365 című lap után beindítja a még egy évig élő *Dokumentumot*, melyben sok, a nemzetközi színházi és táncéletből válogatott cikket is közöl. Ezek között jelent meg Justus Gyula *Tömegkórus és dal* című írása,[34] az általa említett példák Palasovszky Ödön verseiben is fellelhetők. Kozma József a *Színház és Film* 1930-as első számában[35] szintén Palasovszky szavalókórusait, azok zeneiségét és kifejező pantomimikáserétét említi. Ezekben a kórusművekben – írja – megvan a beszéd természetessége, de az értelem mellett kicseng a szavakból az indulat színe is, melyet a mozdulatok tesznek teljessé. A *Dokumentum* és a Remenyik Zsigmond–Tamás Aladár szerkesztette *Új Föld* így sok szempontból párhuzamosnak és egymást kiegészítőnek tekinthetők.[36] A *Dokumentum* és az utána beindított *Munka* című lap Kassák Munka-körével együtt az itthoni viszonyokhoz alkalmazkodva újra felveszik azt a fonalat, melyet a bécsi tartózkodás alatt elejtett. A lapok köré csoportosuló rendezvények is sok tekintetben hasonlóak voltak az *Új Föld* estjeihez, melyeken Kassák költeményeket is előadtak.[37] Kassák és Palasovszky köre így nem szeparálható el egyértelműen egymástól, a folyóiratokban is számos átfedés található. A *Zöld Számár Színház* megnyitóján szereplő egyik darabot, Jean Cocteau *Az Eiffel-torony násznépe* című művét Kassákék például már 1923-ban megjelentették a MÁ-ban.[38] Palasovszky visszaemlékezései szerint személyes ellentétek közöttük nem voltak, bár megemlíti, hogy Komjáth Aladár (akinek *Egység* című lapjához többek között Uitz, Reiter László, Bortnyik tartozott és Palasovszky Ödön Bécsben találkozott vele) fontosnak tartja az otthoni mozgalmakat, mert szerinte a MA-isták hamarosan hazajönnek és ideológiájukkal megzavarják a tájékozatlan, fiatal munkások fejét. Kassák is támadta Komjáthékat és kijelentette: „Csordába nem megyünk”. [39] Ez Palasovszkyék működésének korai szakaszában történt – 1921–22 körül –, éppen akkor, amikor a Kassák–Hevesy-féle vita a tetőpontjára ért. Hevesy azonban Komjáthékkal is és Kassákkal is kapcsolatban maradt.[40]

(A MA: *megvalósulatlan elvek és a szakítás*) Ekkoriban pártolt el Kassáktól – hasonló okok miatt – Mácza János is, aki pedig már 1917-től kezdve publikált a MÁ-ban az új drámával, színpaddal kapcsolatos írásokat. 1917-ben megnyitja a MA színészképző szabadiskoláját.[41] *Új Dráma Új Színpad* című, 1917-es írásában [42] egy lénye-

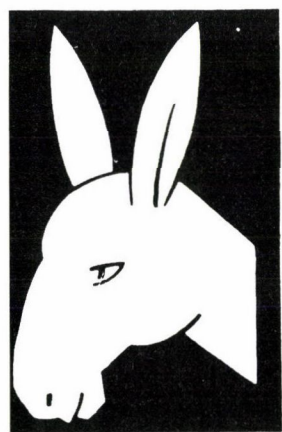
gében expresszionista alapon nyugvó, a hatás érdekében a színpadteret, a benne lévő mozgást, a síkok alkotta színpadképet és ezek színeit, a világítást egybekapcsoló színpad tervét közli. Fontos, hogy ezek ne ábrázoljanak, hanem érzékeltessenek. Mácza a dráma legfontosabb előrevivőjének a táncot tekinti, melyet elemeire kell lebontani ahhoz, hogy tökéletes egyszerűsége révén hatásos legyen. Ezek az elképzelések hasonlóak Kandinszki-jnak a *Szellemről a művészetben* című írásában kifejtett színpadi elméleteihez. 1918-ban szintén a MÁ-ban jelent meg Mácza *Egyfelvonásos játéka*,[43] mely Kandinszki színelméleteinek ismeretét bizonyítja. Drámáinak jellemző vonása, hogy a pszichologizálást teljes mértékben elveti és felvetülő gondolatföredékek formájában sohasem az egyénit, hanem mindig a sokféle hatásból össze tevődő egyetemest érzékelteti. A MA bécsi számaiban megjelenő színházi tárgyú cikkeiből már kitűnik,[44] hogy Komjáth Aladárhoz (így az *Egység*hez, mely a bécsi emigránsok élesen baloldali szárnyát tömörítette) és Barta Sándorhoz hasonlóan egyre kevésbé tudja elfogadni Kassák mind apolitikusabb magatartását. Érveik megegyeznek Bortnyik Sándoréival. Bortnyik *Művészet és proletárforradalom* című írásában Kassák absztrakciója ellen foglal állást.[45] A kommunista művészek szerinte nem a művészet megváltása, újrafarmálása a feladata. Ezt a proletárok fogják megteremteni. A művésznek vissza kell találnia a realitásba, amely még nehezebb feladat, mint az absztrakcióhoz vezető út volt. Mácza bécsi írásaiban az expresszionista drámák absztrakt tömege és az a tömeg, amelyre az új művészet építeni fog, szintén közelednek egymáshoz. Ehhez azonban előbb a tömeget kell magas szintre hozni. Végső soron itt kapcsolódnak a MA-kör ezen szárnyának és Palasovszky Ödön–Hevesy Iván 1922-es manifesztumának gondolatai, melyekben sok dadaista vonás is fellelhető.[46] Ennek ellenére tisztán kihallható belőle az új művészet és új ember egységesítésének humanista óhaja. Áthatja a cselekvés azonnali ereje, amely nem a távoli jövőbe helyezi az ember megváltását a művészet által, hanem a tömegek áhítatára építve azonnali új stációt jövendől. Kassák ezzel szemben *Képarchitektúrájában* vallott programja szerint fordított folyamatot képzel el, mely egyben a művész erős próféta szerepével jár együtt:[47] „Ő [a képarchitektúra] egy aktív társ az életünkben, a mindenség szimbóluma, akihez hozzá kell szegődni, vagy aki ellen az életem érdekében küzdenem kell... Mint gyökeres, önmagából élő erő jelenik meg a környezetben és ami körülötte van, az nem parancsol neki, hanem szenved általa. Aki a képarchitektúrát szereti, annak le kell mondania kispolgári berendezkedéséről és következképp polgári önmagáról.” A művész pedig: „...mint világszemléletes ember ismét mint kinyilatkoztatást hozza magával a művészetét. Nem a világ képét, hanem a világ lényegét... A művész hasonló az anyához: élettelt terhes.” Kassák elképzelése szerint a művésznek és a művészetnek messianisztikus küldetése van, mely képessé teszi arra, hogy a világot megváltoztassa.[48] Kassák kijelentése, mely a művészetet sorolja a tömeggel szembeni első helyre, nem pedig a tömegeből és sorsából indul ki, az a fordulópont, amire reagálva az érintett művészek a következő módon foglaltak állást: Barta Sándor és Mácza János 1925-ben emigrálnak a Szovjet-unióba. Mácza a politikai színpad iránti elkötelezettségében először Meyerholdhoz fordul, végül esszéíró lesz. Bortnyik a művészet praktikus célját keresve a Bauhausban találja meg egy időre elképzeléseit. Újvári Erzs

Barta Sándor *Ék* című folyóiratában közöl verseket és fordításokat. Uitz Bélától ugyanitt jelennek meg grafikák, Máczától írások.[49]

2. A Lényegretörő Színház főbb szereplői és céljai

Az alapítók

Palasovszky Ödön még egyetemista korában (a Bölcsészkaron magyar szakos volt és párhuzamosan végezte a színészképzőt), 1920-ban ismerkedett meg Hevesy Ivánnal egy tervezett irodalmi lap indítása kapcsán. Később úgy vall az együtt kiadott manifesztumról,[50] hogy ennek közvetlen előzménye a Tanácsköztársaság bukását követő évekre tehető. Ekkor ő a MIMOSZ-ban (Munkások Irodalmi és Művészeti Szövetsége), a Szociáldemokrata Párt kultúrszervezetében dolgozott. Ez a kommun megszünése után egy erősebben baloldali ellenzék irányítása alá került, Kun Zsigmond, Hajdú Henrik és Kálmán József vezetésével. Egyik feladatuknak a munkásművelődés színvonalának emelését tűzték ki, melynek részét képezték volna a munkásoknak tartott előadások is. Forradalmi népszínházat szerettek volna létrehozni. Ekkor azonban a MIMOSZ-t betiltották. Megszünése után a baloldali mag adja ki Palasovszkyék manifesztumát. Ezzel a kiáltvánnyal jelentik be, hogy a munkásoknak előadásokat szerveznek, mert céljuk a munkáskultúra általános szintjének emelése, melyből az új, kollektív művészetnek kell kinőnie. A 22-es manifesztum plakátszerű tipográfiája, kiáltványszerű szedése –



JEGYEK: /20-60.000 Kt
A MENTOR
KÖNYVKEZESKEDÉSBN
VI. ANDRÁSSY ÚT 17.

MŰSOR
KONFERÁL
A ZÖLD SZAMÁR
1 BEVEZETŐ
ELMONDJA HEVESY IVÁN

2 AZ ÚJ ORFEUSZ IRÓGÉP
SZÖVEGET ÍRTA IVÁN GOLL RENDEZI MITTAY L. ORCHESTER
3 PÁRIS ÉG
SZÖVEGET ÍRTA IVÁN GOLL RENDEZI MITTAY LÁSZLÓ
4 AZ EIFFEL TORONY
NÁSZNÉPE GRAMOFON PANTOMIM.
ÍRTA IVÁN GOLL RENDEZI PALASOWSKY ÖDÖN
ADISZLETNYI ÉS KÖSZTUMÓKOT
FONTO ILLYÉS GYULA TERVETÉRT BORTNYIK SÁNDOR KISÉRET.

4. Bortnyik Sándor: A Zöld Szamár Színház plakátja, 1925
(Reprodukció: A Színház 1972/2.)



5. Róna Magda a Bimini pantomimban. Rendkívüli Színpad, 1928
(Reprodukció)

Palasovszky terve – szintén az aktivizmus művészetéhez nyúlik vissza. Ekkor kezdik el az előadásokat Hevesy Ivánnal. Ez az előadássorozat a MA szervezésében korábban létrejöttek egyenes folytatásának tekinthető.[51] Már ezeken az esteken és matinékön is helyet kaptak a műveiket, valamint pantomimeket mutattak be. [52] zenei törekvések és a színpad megújításának kísérletei. A műfajt Kassákék az emigrációban is folytatták.

Palasovszkyék működésük korai szakaszában eléggé egyedül voltak, de Madzsar Alice és iskolája már ekkor melléjük állt. Ady Endre, Barta Sándor, Ember Ervin, Guilbeaux, Heyncke, Kodály, Tagore, Whitman és saját matinéin Madzsar Alice koreográfiájával Heyncke és Whitman egy-egy versét adták elő. Ezeken az előadásokon tehát már körvonalazódik későbbi programjuk egyik fontos része: a pantomimmal kísért vers. Palasovszky a pantomimet a színház legősibb formájának tartotta.[54] A színház eredetét a varázstáncokig és a belőlük fakadó gesztusokig vezette vissza, mely a „commedia

dell'arte" figuráiban ismét fontossá váltak. Magyarországon ezek a kezdeményezések szolgálták a tömegszínház és a szintetikus kórusdráma alapjaiként, és noha maga a munkáskórus (az *Új Föld* munkás-szavalókórusa) csak az 1926–27-ben tartott *Új Föld*-esteken jelenik meg, a mozgalom már kezdetől fogva a kollektív művészetért szállt síkra, Palasovszky versei a tömeghez szölettek. A totális színpadról alkotott elképzelései szerint a színpadi szintézist a beszéd, a hang, a mozgás, a zene, a fény- és formaritmusok egybeépülése adja.[55] (Ez utóbbiakra is találunk példát már a korai előadóesteken is. Kádár Béla fénykulisszákat – vetített díszleteket – festett, kezdetben ő volt az egyetlen képzőművész körükben. Ezek a kísérletek azonban Palasovszky hagyatékában nem maradtak fenn.) Csírájában tehát már ekkor képviselve vannak azok az alkotórészek, amelyekből kiindulva meg akarják újítani a színházat: a prózai színház, a pantomim és a költői színpad.[56]

A pantomim és a kifejező mozgás Madzsar Alice művészetében

A tánc Kandinszkij óta már semmilyen totális színházi koncepcióból nem maradhatott el. Ebből a szempontból a *Lényegretörő Színház* igen következetesen végrehajtott programmal rendelkezett. A története során igen sokféle műfajjal, képzőművészettel, szerzővel dolgozó mozgalom fennállásától fogva biztosan épült Madzsar Alice és az általa képviselt mozdulatrendszer köré, noha voltak olyan előadók, melyeken nem szerepeltek mozgáskompozíciók.

A kórusok mozgása már kezdetben az ő stílusa szerint történt. Madzsarné a Bess Mensendiecknél (1864–1957) tanult módszerből indult ki, melyet később a gyógytorna alapjává fejlesztett. Ugyanakkor nagy figyelmet szentelt a mozdulatkarakterológiának, melyet 1912-ben megnyílt iskolájában tanított is. (Ugyanitt tanít később Hevesy művészettörténetet, Palasovszky beszédtechnikát, Róna Magda pedig koreográfiát, tánctechnikát.) Az iskolában pantomimet is oktatták. Róna Magda visszaemlékezései szerint[57] rendszerük végső soron sok hasonlóságot mutatott a pantomimmal, azonban ők a teret jobban kihasználták. Míg a pantomimust elsősorban az értelem vezérelte, ők az érzelmeket, indulatokat fejezték ki expresszív módon. Voltak azonban kifejezetten pantomimikus tárgyú darabjaik is. Madzsar Alice mozgáskarakterológiája amellett, hogy a jellem mozdulatokkal való visszaadásával foglalkozott, színpadi műveiben is hasznosítható volt. (Így jelenik meg pl. a *Bilincsek* című művében vagy az *Új Prométeusz* című pantomimben, ahol a különböző embertípusokat ábrázolja egyedül a testkifejezések ismerete révén.) A koreográfusnő *Mozgáskarakterológia* című írásának bevezetőjében foglalkozik e tudomány kérdésével és történetével. Előzményként Lavater fiziognómiai tanulmányait és egy német ideg orvos 1921-ben megjelent *Testalkat és jellem* című művét említi. A karakterológia újszerű vizsgálata François Delsarte ének- és színpadművészet-pedagógushoz kapcsolódik, akinek rendszerét Madzsar Alice igen jól ismerte. Valószínűleg a versek mozdulattal való kíséretét is az ő inspirációjára fejlesztette ki. (Ez más helyen, más forrásból is megjelenik ugyanebben az időben.) Delsarte szerint a mozgás során az egyes testrészeknek más és más kifejezés tulajdonítható. Madzsar Alice műveinek fejezetcímeiből megállapítható, hogy rendszerét a tornagyakorlatból átvett elemek és a pantomimikus mozgás együttese alkotta. Tanítása valószínűleg az *Alapismerek* című könyvében[58] leírt alapvető mozgáselemekre

épült, mint: alapállás, nyakgyakorlatok, központok kitévése és erősítése, testsúlyátöntés. (Ez utóbbi minden bizonyítással a testsúlyáthelyezéseket jelentette.) A művészi képzés gerincét valószínűleg az *Esztétikai gyakorlatok* című gyűjteményének [59] példái alkották. Első fejezetében plasztikai gyakorlatokat ír le, melyek az emberi test plasztikus formálásához adnak utasításokat. Szerepelnek itt diszkoszdobó, dárdahejtő mozgások és tipikus pantomim-elemek is, mint vízfordás, köemelés. A járás különböző típusainak és a különböző gépmozgásoknak szintén egy-egy fejezetet szentel. Páros- és csoportgyakorlatok a korabeli előadásokról készült fényképek tanúsága szerint a színpadon is megjelennek. Külön könyv foglalkozik a légzőgyakorlatokkal.

Palasovszky *Meredek művészet* című visszaemlékezésében említette, hogy sok vita zajlott arról, hogy az előadó játéka intuitív vagy tudatos formálás eredménye legyen-e, mely végső soron a közönségnek a darabbal való azonosulását vagy kritikai magatartásának kérdését vonja maga után. Palasovszkyék a kettő kibékítésére törekedtek, egy olyan színházra, mely egyszerre záporoz, földet és megráz. A táncos és pantomimikus tornászlemek ötvözte ezt a kibékítésre való törekvést mindenestre alátámasztja.

A pantomim szerepe a kor táncaiban

Ezek az egyezések felvetik a pantomim és a tánc kapcsolatának kérdését, amelyek ebben az időszakban igen közel álltak egymáshoz. Karl Günther Simon szerint[60] míg a tánc szintetikus, a pantomim analitikusan születik – a testrészek egymástól elkülönítve mozognak. De mindkét irányzat kiindulási pontjának a természetes testanatómiát tekinti, ahogy Étienne Decroux, a geometrikus pantomim megteremtője is innen indult ki. Ennek begyakorlása során a pantomimus *Übermarionette* (óriásbáb) válik, képes lesz testének csupán az értelem általi vezérlésére.[61] Ez a technika, mely kötöttségében a klasszikus baletthez hasonló, semmilyen stílusbeli pontatlanságot nem tűr el. Így kezdetben minden nehézség nélkül beilleszthető a húszas évek kifejező táncai közé. A szerző példaként Laban, Wigman, Joos és a kifejező tánc törekvéseit említi, vagy Schlemmer matematikai tisztaságú táncait. Ezek az irányzatok azonban nem tekinthetők párhuzamnak vagy előzménynek. Inkább csak a probléma, a színházi gyakorlatban többször megjelenő ember-marionett kérdése és az emberi test és törvényeinek vizsgálata képez közöttük láncszemeket. Decroux iskolája lényegesen fiatalabb is az említett példánál. 1923-ban Jacques Copeau tanítványaként indul, aki a színészképzésben új elveket bontakoztatott ki: testjáték maszkban, akrobatika és „le mime”. Decroux 1930-ban tartja első előadását *La vie primitive* címmel, amelyben már a „mime pur” tisztán a testre épített mechanikus rendszerét használja. A „mime pur” távol áll a konvencionális jelbeszédtől. Ennek kifejlesztésében ismét a „com-media dell'arte” szereplőinek akrobatikus ügyessége szolgált példaképül, de nem használja gesztusnyelvüket. Rendszere két részre oszlik: a „mime objectif”-re, melyben tárgyat ábrázol és a „mime subjectif”-re, amelyben jellemet. Ezeket statikus módon – tehát csak a felsőtest mozgásával, vagy egyensúlygyakorlatokra alapozva (amikor az egész izomrendszer a test egyensúlyának megtartásáért veszi igénybe) – valósítja meg a gyakorlatban. Így fontos szerepet kap az egyik lábról, ill. oldalról a másikra való testsúlyáthelyezés. Günther szerint De-



6. Róna Magda az *Ayrus leánya* című darab címszerepében. Lényegretörő Színház, 1931 (Reprodukció)

croux rendszerének kidolgozásába Kleistnek az Übermarionetttről alkotott romantikus elképzelései is belejártak. Noha tanfolyamát csak 1941-ben nyitja meg és így közvetlen kapcsolatot témánkkal nem lehet feltételezni, mégis szükség volt rendszerének tisztázására, melynek előzményei Oskar Schlemmer balettjeiben és Madzsar Alice kifejező, tornára alapozott mozdulatművészetében egyaránt benne rejlenek. Valószínűleg ilyen kifejező, alapvető mozgások kísérhették az említett Heyncke- és Guilbeaux-műveket, ilyen részletes mozdulat-analízissel találkozhatunk az *Esztétikai gyakorlatok* című könyvében pl. a gépmozgások, a dugattyúmozgás, a különböző testi munkák, mint fűrészelés, vízfordás leírásánál.

Az expresszív tánc képviselője: Róna Magda

Madzsar Alice táncstjei sikerének másik biztosítéka Róna Magda személye volt, aki a későbbi szintetikus kórusdrámák szólistájaként lépett fel. Az ő tánca testesí-

tette meg a darabok tömegjelenetein belül az ösztönös, szabad, expresszív mozgást. Róna Magda önállóan készítette táncait, ezek (*Ayrus leánya* [6. kép], *Bilincsek*) – a fennmaradt leírások tanulsága szerint[62] – sokkal oldottabbak, táncosabbak voltak a kar kompozíciójánál. Róna Magdát – aki Magda Mária néven az *Új Föld*-estek sorozatain lép a *Lényegretörő Színház*ban először színpadra – gyakran hasonlították Niddy Impekoven német táncosnőhöz, aki a Mary Wigman-féle abszolút tánc egyik képviselője volt. Palasovszky Ödön szerint[63] Madzsar Alice a táncot új, szabad formák hordozójának, de még inkább drámai tartalmak kifejezésének tekintette. Róna Magda, aki Lotte Wilhe növendéke volt Pesten, mielőtt Madzsar Alice-t megismerte volna,[64] Palasovszky szerint a kötetlen ritmusokra és természetes testkifejezésekre építette táncát. Mozdulatai, a táncnak a zenéhez viszonyított elsőbrendűsége (mindig a zene készült a mozgás után) a fényképek alapján Mary Wigman expresszív táncművészetére emlékeztetnek. A Madzsar Alice elképzelései nyomán létrejött táncdrámák stílusa lényegében tehát kettőjük együttműködésének eredménye.



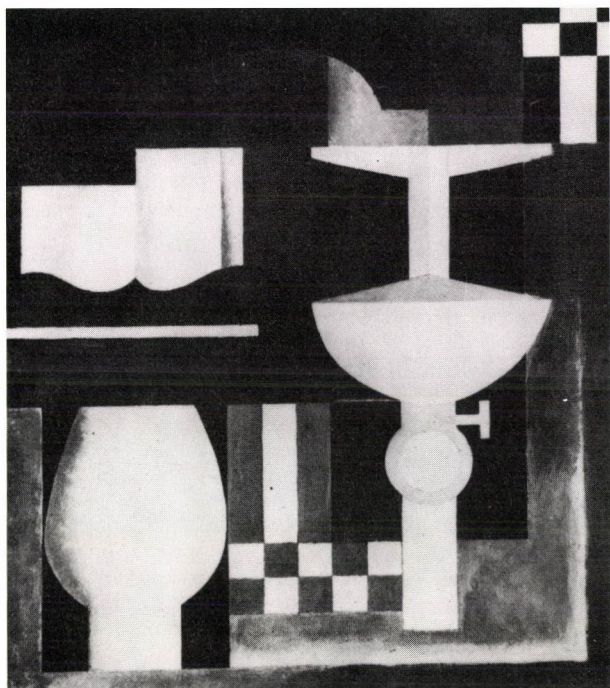
7. Bortnyik Sándor: A zöld számár, 1924. Olaj, vászon, 60 x 55 cm. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 64.84 T

Ezek az előadások azonban már a *Lényegretörő Színház* későbbi szakaszát jellemzik. Az első periódus jellemző műfajai, melyekből a későbbiek is táplálkoztak: a MA rendezvényeiből örökölt felolvasó- és kórusesteken kívül a szatirikus-szimultán játékok, a dialógusra és problémákra épülő előadások, konferansz-revük. Az 1921–25 közötti időszakban, melyet Palasovszky ellenállási kultúrmozgalomnak nevez, nemcsak Budapesten, hanem vidéken is sokszor fellépnek. Ekkor Hevesy Iván gyak-

ran tart előadásokat az avantgárd festészetről. A *Zöld Számár Színház* megalakítása tehát ilyen előzményekre néz vissza.

A kísérletezés időszaka (1925–29)

Az első bemutatkozáshoz a végső lökést az adta, hogy Bortnyik Sándor 1925-ben hazatért az emigrációból és



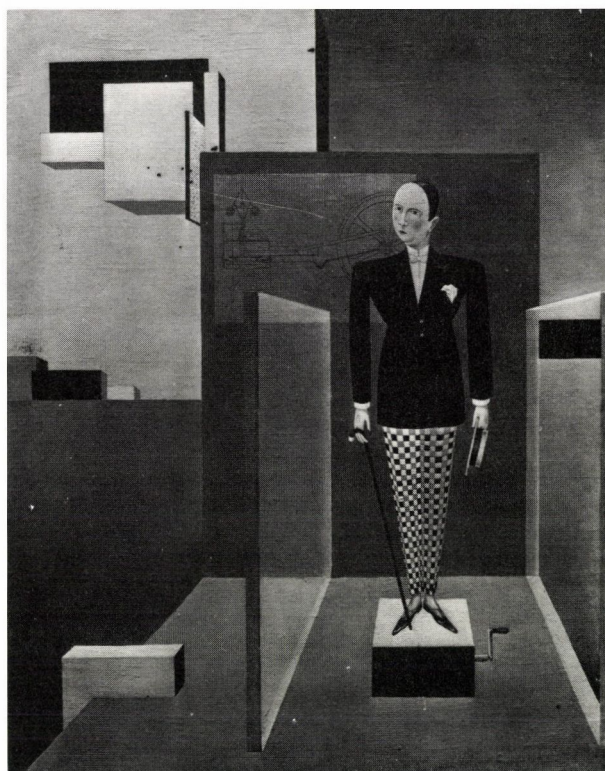
8. Bortnyik Sándor: Csendélet lámpával, 1923. Olaj, karton, 54,5 x 45 cm. Német magángyűjteményben (Reprodukció)

magával hozta *A zöld számár* című festményét (7. kép). Palasovszkyék e képről nevezik el színházukat. 1925-ben az Andrassy úti Mentor könyvesbolt kiállítást rendezett a nemrég hazatért Bortnyik műveiből.[65] *A zöld számár* mellett itt mutatja be három darab, az *Eiffel-torony nász-népe* című Cocteau-egyfelvonásoshoz készült tervét is. Ez azt bizonyítja, hogy hazatérése után igen gyorsan kapcsolatba került Hevesyékkel. A színpadkép a MÁ-tól való elszakadása utáni periódusának állomásait jelzi, ezeknek mintegy szintézisét képezi. Bortnyik figurái – kezdve az 1921-ben készült *Lámpagyűjtőgatóval*, mely még csak véletlenszerűen mozog mechanikusan – egyre inkább elgépiesedett figuraként tűnnek fel egy színpadszerű térben.[66] Az új térérzet megjelenése a Bauhaus hatásának köszönhető.

(Bortnyik Sándor útja a Zöld Számár Színház és szerepe) Bortnyik Kassáktól való elválását követően – rövid közjátékkal, melyet az *Egység* című lapban készült naturalista rajzok és A. Blok: *A tizenkettő* című eposzának illusztrációi jelentenek – 1922-ben Weimarba megy. Közben többször jár Berlinben, ahol a Sturm Galériában állít ki ugyanebben az évben. Érdekes módon azonban a berlini Dada semmilyen hatással sincs rá. Weimarban nem lép be a Bauhausba, azzal a magyarokon keresztül érintkezik.[67] Elsőként Theo van Doesburg gyakorol rá nagy hatást, akitől egy szignált képet is kap.[68] Pedig El Lissitzkijel még Berlinben beszélt arról, hogy számára az absztrakt festészet már nem kielégítő. Weimari műveire kezdetben egy bizonyos „hasznos” geometrikus absztrakció szándéka jellemző: képein térben ábrázolt síkidomok tűnnek fel. Ezt megvalósítandó egyik első munkája az 1923-ban készült *Csendélet lámpával* című festmény, melyen már testek és síkok viszonyát kutatja (8. kép). A képen ábrázolt lámpa ugyanakkor a *Neue Sachlichkeit* – Új Tárgyiasság – hatására is visszavezethe-

tő.[69] Ebben az évben születik első tisztán síkbeli elemeket felhasználó konstrukciója, a *Kompozíció térben* is, mely színpadszerűen fogja magába foglalni sok ezután készülő figurális koncepcióját. A lebegő formák, a tisztai téri viszonyokat létrehozó hasábok, melyek egyszersmind épületrészek is, emlékeztetnek El Lissitzkij *Prounjaira* is. (Később *A Proun emlékére* címmel jelenik meg az *Új Föld* 1927 márciusi számának fedőlapján *Az új Ádám* című festménye (9. kép), bizonyítandó, hogy kevéssel később ezen a perióduson is átlépett. Az 1924 elején készült Forbát Alfréd építészti és feleségét megörökítő portré szintén az Új Tárgyiasság jegyeit hordozza. A képről azonban az az egyre sürgetőbb szándék is leolvasható, mely a „látszarchitektúra” helyett inkább egy valós térben történő építkezés felé fordul. A Bauhaus környezetének hatása bizonyára több szempontból érvényesült tehát ezeken a munkáin.

Visszaemlékezései szerint Oskar Schlemmert értékelte leginkább a Bauhaus mesterei közül, őt tartja a legkonstruktívabb embernek humanista értelemben. Színházi próbálkozásait, kosztümjeit érdekesnek ítélte, de nincsen kellő belső tartalmuk, ezért maradtak szerinte követő híján. Így csak meddő artisztikumnak tekinti őket.[70] Látható tehát, hogy pályáján újabb törés következik be, melynek kompenzálásaképpen ismét a szatíra eszközéhez folyamodik, hogy ezzel ne csak előző példaképeit, de korábbi önmagát is parodizálja. Ekkor születnek *A zöld számár*, *Az új Ádám*, *Weimari Vénusz* és *Apolló* című képei. De léteznek a tér és a figura viszonyát ábrázoló képeinek szatirikus él nélküli változatai is, például az 1926-ban készült *Tér és forma* című kép vagy az 1925 körüli *Ember és tér és szimmetria* című mű.[71] Ezek a képek együttesen mutatják Oskar Schlemmer műveinek és az olasz meta-



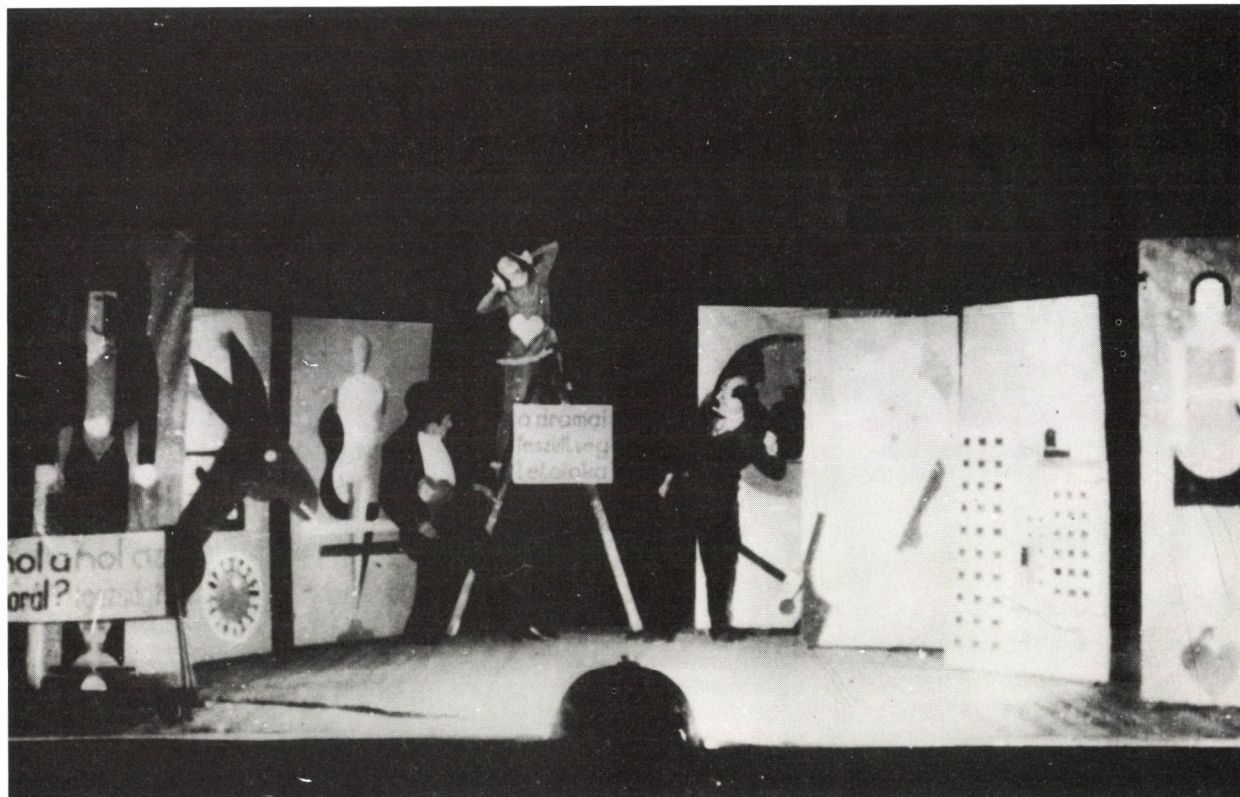
9. Bortnyik Sándor: Az új Ádám, 1924. Olaj, vászon, 48 x 38 cm. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 64.85 T

fizikusoknak a hatását.[72] Pernecky Géza szerint ekkori művei a 20-as évek *Neue Sachlichkeit*-jét[73] csúfolják. Borbély László ezt a weimari kommunisták hatásának tudja be, akikkel Bortnyik igen jó kapcsolatba került. Közös rendezett estjeikre a Bauhaus tanárai közül is meghívott néhányat (Klees és Kandinszkijt említi), ők azonban nem akarnak szociális ügyekkel foglalkozni. Bortnyik szerint ők megelégedtek a pusztá formaváltozással.[74] A Bauhaus-zal való szakításának oka tehát azonos a Kassákkal való összekülönbözés okával. Ezekkel a szatirikus művekkel társolyában, egy kassai kiállítás kerülfőjével 1925-re hazatér. Palasovszky, Hevesy, Mittai László és Laziciusz Gyula „értelmiségielieknek, diákoknak és a munkások élcsapátaához szőló” színházi kezdeményezései Bortnyikkal válnak teljessé.

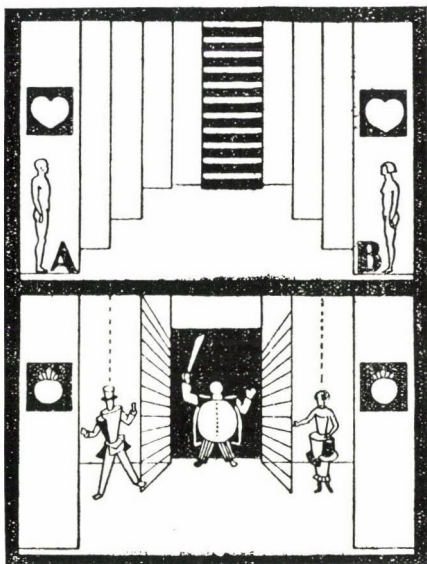
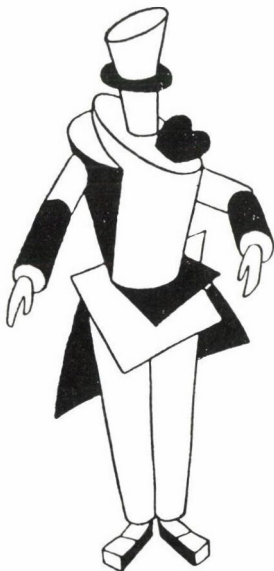
Forgács Éva a *Zöld Szamarat* tartja[75] a leginkább dadaista szellemiségű magyar alkotóműhelynek. Kassák egy korai, 1915–16-os periódusától eltekintve ugyanis nem tekinthető dadistának, mert túlságosan is a magyar művészetben egyedül etikusnak elfogadott vezéri magatartásra törekedett. Bortnyik *A zöld szamarat* című festménye ezek szerint mindent tagadása révén válhatott a mozgalom jelképévé. A szamarat abszurd alakja már Kassák 333. című, 1921-es kollázsán is feltűnik, Isten mindent tudó szemével profilján. Bortnyik festményén a két hús-vér szereplő háttal áll, lesétál a képről. Paradox módon a gépszamarat uralja a helyzetet. De valóban mindezt megtagad-e a művész a festményen? Való igaz, hogy a mű krízishelyzet, többszörös kiábrándulás eredménye, így Bortnyik alkotából kifolyólag nem nélkülözi az éles szatírárt sem, melynek jelen célpontja a Bauhaus

színpada. Véleménye azonban fájdalmasnak tűnik. A háttérben lévő két figura nem a hangsúlyozott műfigurákkal mutat rokonságot, sokkal inkább a Forbát Alfrédet és feleségét ábrázoló kettős portréval vethető egybe. A gépszamarat figurája az egyetlen, amely ebben a művész számára értelmetlenné vált, kiüresedett színpadterben felmagasztosulhat. Ebből a térből, melynek szimbólumává egy szamarat választott, az emberek menekülnek.

A későbbi, 1927–37-ben készült *Huszedik század* című kép már szürrealista eszközökkel ugyanezt a gondolatot viszi tovább: az ember egészen kiszorult abból a világból, amit a műfigurák uralnak. A festmény címét viselő *Zöld Szamarat*-pantomimet majd 1929-ben, a *Prizma*-színpadon mutatják be, melyben a helyzetet megfordítja: a három szereplő alakjában komikus figurákká degradálja a marionett eszményét: a darab egyetlen ésszerű szereplője, a cselekmény irányítója a Zöld szamarat (10. kép).[76] A pantomimet *Mechanikus balett* alcímmel játszották, újabb utalásként az 1923-as Bauhaus-hét keretében augusztusban bemutatott Schmidt-Teltser-féle *Mechanikus balett*re vagy Schlemmer *Triadikus balettjének* figuráira, melyet 1923. augusztus 16-án a weimari Német Nemzeti Színházban történt bemutatóján láthatott Bortnyik. Az A és B figura térkosztümjei a fekete szín szőlőtáncosnőjének és a sárga szín második táncospárjának kiállítását idézik (11. kép). A darab sok ötlete közül néhány – így a „Dramai feszültség tetőfoka” feliratú létra, melyre a nő szereplő felmászik, a karddal hadonászó „Szenvedély” feliratú alak – Schlemmer 1924 tavaszán a Bauhaus színpadán előadott *Meta oder die*



10. Zöld Szamarat pantomim. Jelenet az 1929-ben bemutatott darabból
(Fotó: MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Adattár, MKCS-C-I. 107/27/2)



11. Bortnyik Sándor díszlet- és jelmeztervei a Zöld Szamár pantomim-hez., 1925. (Reprodukció: Periszkóp 1925/1. MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Lexikon-gyűjtemény)

Pantomime der Örtter című darabjából származik. A mozgó kulisszák ötlete, melyek mozgása a darab elején a káoszt jelképezi, szintén a Bauhaus díszleteinek hatása lehet. Az első két kulisszán a belépő szereplőknek megfelelően vörös szívek vagy pénzeszacskók kezdtek világítani, és ettől függően a színpad is vörös, illetve aransárga színt öltött. Bortnyik a darabban a magasabb rendű bábfigurák viselkedését karikírozta.

A Zöld Szamár Színház előadásai és visszhangjuk

Ugyanez a szatirikus műfigura-felfogás jelenik meg az *Eiffel-torony násznépe* című darabban. Palasovszky a darabot más felfogás szerint rendezte, mint Cocteau. Náluk két, gramofonnak álcázott ember mondta a szöveget, melyet a svéd balett táncsal illusztrált. Palasovszky viszont úgy gondolta, hogy a két géphang – melyet Cocteau az isteni kinyilatkoztatás hangjaként jellemzett bevezetőjében, mivel csupán sablonokat mondtak – rángatja végül is a bábszerűen megfogalmazott figurákat.[77] Palasovszky 1930-ban újra visszatért a bábok szerepére.[78] Ebben az írásában a bábok többféle felfogása mellett a szatirikus színházakban és problémaszínpadokon nyert új hivatásáról beszél. Redukált mozgásuk miatt – melynek mechanizmusa a túlkomplikált, formalizmusba hajló táncok megreformálásában kapott szerepet – alkalmasak a sablonok, társadalmi konvenciók kifejezésére. Az 1925. március 25-i előadás plakátját is Bortnyik Sándor tervezte (4. kép), aki az *Új Föld* kiadványai közül többhöz készített fedőlapot, ill. tipográfiát. Látható tehát, hogy egyre intenzívebben fordul az alkalmazott művészetek felé. A Cocteau-darab háttéréként szolgáló díszletek a magyar színházi törekvésekben egyedülállóan újak számítottak. [79] Ezek a művek 1925 májusában, az Iparművészeti Társulat kiállításán az Ivan Goll *Új Orfeusz* című darabjához készítettékkel együtt szerepelnek. A kiállításról a *Magyar Iparművészetben* Nádaí Pál tudósít.[80] A szerző kiemeli Bortnyik díszleteinek tisztá, festői hatásokra való törekvését, melyben a „geometria- és színkorong jelvényeket” igyekszik a bábjátékszerű mozgás háttérévé állítani. A híradás tanúsága szerint ez időben a magyar díszletekre leginkább Leon Bakst szecessziós színházi művei voltak hatással. A romanticizmussal átítatott mesefantázia-díszletek mellett, melyek közé néha groteszk elemek is vegyültek (Baja Benedek, Oláh Gusztáv, ifj. Szűcs Endre díszletei), létezett egy mechanikusabb vonulat is (ide Lajta Béla, Márkus László, Molnár Béla díszleteit sorolja), melyek azonban Bortnyik díszleteinek konstruktív egyszerűségétől messze álltak. A piros-kék-narancssárga színű kubusok és lebegő formák Bortnyik 1924-es *Kompozíció térben* című festményét idézik. A háttérét Párizs madártávlatból való, groteszkül naturalista ábrázolása képezi. A stilizált, aprócska házak, közöttük a Notre-Dame kicsinyített változata, erősen emlékeztetnek a *Lámpagyújtó* című képe háttérére. A színpad kellékei közé tartozott egy ember nagyságú fényképezőgép, melyből a fényképész „Itt repül a kismadár!” felszólítására meglepetésszerűen egy strucc, egy táncosnő majd egy oroszlán ugrott elő. Az *Eiffel-torony násznépe* az est negyedik, zárószáma volt. Ekkor mutatták be Ivan Goll *Új Orfeusz* című egyfelvonásosát is. A fénykép tanúsága szerint ekkor az *Eiffel-torony násznépe*nek Párizst ábrázoló háttére elé egy De Stijl-ízű kulisszafal került, melyet két oldalt színpadkorongok (lámpák?) egészítettek ki. A darabot Palasovszky



12. Palasovszky Ödön négy gépirókisasszonynak diktál. Jelenet Ivan Goll *Új Orfeusz* című darabjából, a Zöld Szamár Színház előadásából (Reprodukció)

Ödön adta elő négy gépirókisasszonyból álló zenekar kíséretével (12. kép). A két műsorszám között kapott helyet Ivan Goll *Párizs ég* című költeménye jazzband recitativval.

A jazz akkoriban nem minősült igazán színpadképes művészetnek, nagyrészt emiatt került a programba. A Cocteau-darab aláfestéseként is alkalmazták: Jemnitz Sándor klasszikusokból álló jazzparódiáit szólaltatták meg. Ebben az első színházi kezdeményezésükben a magyar közönség számára addig még teljesen ismeretlen elemek bukkantak fel a Csengeri utcai kisszínpadon: Molnár Farkas frakkos, számárfejes igazgatója, aki Hevesy Iván kérdéseire igenlően bögött, a nem naturalista szavalásmód (az *Új Orfeusz* gépirókisasszonyai gyakran visszakérdeztek egy-egy szót, melyek így Palasovszky szavalatában visszatértek), a jazzkíséret, Bortnyik geometrikus-absztrakt díszletei. Mindezek a kissé szándékoltnan robbanó hatásra törekvő eszközök talán a régi begyöpösödött felfogás szétfűzésében, a terep megtisztításában vállaltak szerepet. Strém István így idézi Hevesy Iván bevezetőjének szavait:[81] „a Zöld számár a régi helyett egyelőre csak szatírárt ad, ironiát, melybe azonban könnyek fojtódnak bele.” Az *Új Nemzedék*, mely a megnyitást követő napon közölt cikket *Részletes harctéri jelentés a Zöld Szamár-színház megnyitásáról* címmel, szintén idézte Hevesynek a bevezetőben elhangzott szavait. Ezek szerint a színpad három lehetősége közül – expresszionizmus, világnézeti tartalom és szatíra – ez utóbbit tartja a színház programjának. A Népszavában megjelent cikk szerint[82] a színház „szimbolikus originalitással és mély morális tartalommal az élet elsematizálódása ellen küzd”.

Jean Cocteau darabjáról: „primitíven egyszerű eszközökkel szintetikus megmutatása azoknak a beidegzett

életformáknak, melyek sémái között elvész az egész.” Hibának tartja, hogy a társulat nem értette meg, hogy ez az ország még Adyt sem emésztette meg.[83] Kassák a MÁ-ban így nyilatkozik a pesti eseményekről:[84] „Számталanszor leírtuk már, hogy a művészet az új szociális ember lírai életének adekvát kifejeződése és tiltakozunk ellene, hogy nagyszájú fezőrök és fafejű dilettánsok undorító pocsolójává piszkítsák.” Kifogásainak középpontjában a színház állást foglalni nem merő magartartása áll. Azt azonban már megengedhetetlennek tartja, hogy a társulat a gróf Haller Jánosné védnöksége alatt rendezett táncversenyen is fellépett. Ugyanezt kifogásolta később a 100% hasábjain Gergely Sándor, aki a Karátsonyi-palotában történt fellépésüket helytelenítette.[85] A következő számban Palasovszky Ödön válaszában leírja, hogy ő szívesebben csinált volna munkásszínpadot, nem tőle függött, hogy ez nem sikerült. Ő első sorban színésznek érzi magát. Kocsis Rózsa szerint Palasovszkyék be akartak törni a hivatásos színészvilágba, főként ezért vették igénybe művészetpártoló polgári vagy arisztokrata körök segítségét is. Emiatt gyakran éltek a polgári avantgarde eszközeivel is. Amellett, hogy elismeri előadásaik pozitívumait, programjukat ezért nem tartja következetesnek.[86] Ezeket a – bár sokszor jótékonyági – rendezvényeken való részvétel látszólag beárnyékolja a mozgalmat. Palasovszky egyéniségéből következően azonban még ezeket a megnyilvánulási lehetőségeket sem vetette el.[87]

Az 1925-ös évben készült még Bortnyik Sándor egy gouache színpadterve az *Állatok tánc*a című darabhoz.[88] A terv a figurális részleteket leszámítva (a jelenet címe: *Néger kórus*) a geometrikus elemek használata folytán – bár kissé dekoratívabban – ismét geometrikus-

absztrakt periódusára ível vissza. Tervét csak 1931. július 23-án, a Madzsar-iskolának az Állat- és Növénykertben tartott hangversenyén valósították meg.

Új Föld-estek: a kórusművek megjelenése

Ezek után a társulat történetének második állomásához érkezünk, mely az *Új Föld* előadóestjeinek keretében új formákat keresett, és már nemcsak a szatíra hangjaival operált.[89] Célja a közönséggel való másfajta, szorosabb viszony elérése volt. Más közeghez próbáltak eljutni. A kortárs költők verseit gyakran táncos kísérettel, valamint nagyobb szavaló- és tánckórusokkal adták elő. A *Zöld Szamár Színház*at megelőző periódusukkal mutatnak ezek az előadások rokonságot. Az itt fellelgetett munkáskórus tagjaiból áll össze a későbbi 100% kórusa. A *Zöld Szamár*ban elkezdett kórusmunkát akarták folytatni, de munkásszereplőkkel, főleg munkásközönség részére. Palasovszky – mikor lehetséges előképeiről kérdezték –, Piscator és Meyerhold ismeretét említette, akikkel világnézeti szempontból egyetértettek, ám megoldásokat nem vettek át tőlük.[90] Mindenesetre a 100% folyóirat Piscatorról és Meyerholdról is közöl egy-egy cikket az 1927-es, első évfolyamban és hároméves fennállása alatt többször visszatér Piscator színházának eseményeire.[91] 1930-ban a *Színház és Film* című lap is foglalkozik a témával.[92] Palasovszky fenti megállapítása valószínűleg Piscator 1924-ben alakított *Revue Roter Rummel*jére vonatkozhat, mellyel különösen a későbbi estek (*Cikk-Cakk*, *Rendkívüli Színpad*, *Prizma*) egyes műsorszámait mutatnak rokonságot, bár Piscator a közvetlen hatás reményében az akrobatika, sport, vetítés, film, statisztéria, szónoklat eszközeit is felhasználta. Tehát egy sokkal célirányosabb, dinamikus, agitativ színháztípust hozott létre.

A proletárrevü laza jelenetsorait két állandó szereplő, a proletár és a burzsoá kommentálása kötötte össze. A kommentálás, nyíltszíni vita-előadás (melyben a vitázó felek is az előadásba beépített szereplők közül kerültek ki, így provokálták, készítették állásfoglalásra a nézőket), a konferansz Palasovszkyéknál is megjelenik. Céljuk azonban tompítottabb: ők a hazug és begyöpsödött szokások, nem csupán a politikai elnyomás ellen szálltak síkra. Így végső soron a *Lényegretörő Színház* legpolitikusabb szakasza sem nevezhető politikusabbnak a berlini Dadánál. Mozgalmuk lényegét talán leginkább Palasovszky 1924-ben kiadott művével, a *Reorganizáció* című manifesztummal lehetne jellemezni. Ez a mű, mely miatt kommunizmussal, a családi és erkölcsi kötelékek semmibevételével vádolták és perbe is fogták, szándéka szerint egy új, emberibb, a hazugságoktól megtisztított világot csillantott fel. Ez általánosabb szándékot tételez fel Piscator általa is retorikusnak nevezett színházának hangvételénél, Meyerholddal pedig szintén csak egyes műsorszámait mutatnak – és csak világnézeti – rokonságot.

A szatíra és a humor azonban továbbra is szerephez jut. Palasovszkytól ez a műfaj nem állt messze, hiszen fellépett Nagy Endre színházában is,[93] ahol egy árjegyzéket szavalt el zenekísérettel. A *Lényegretörő Színház* mindig is sok kabarétréfába illő programmal élt, mely valóban a polgári kabaréformában gyökerezik. A mozgalom fennállása során igen sokféle színháztípust foglalt össze, így magasabb fokon átválalta a „könnyebb műfaj” feladatait is.

Az *Új Föld*-estékről fennmaradt plakátok szerint az előadásokon különféle alkotók és irányzatok szólaltak

meg. Vlagyimir Majakovszkij, Ernst Toller és Bruno Shönlank művei a német baloldali *Volksbühn*eken is kedveltek voltak. A zürichi dadát példaként Tristan Tzara *Felhőzsebkendő* és az *Az idő tánca* című versei képviselték. Kurt Schwitters *Dróttavas* című konferanszjátékával pedig az irányzat hannoveri ága is szerephez jutott. A második *Új Föld*-estén hangzott el Tamás Aladár *Üveglábakon jár a szél* című szürrealista ciklusa és Palasovszky *Punalua* című kötetének két verse. Ezeket a korabeli kritika dadaista költeményeknek nevezi, melyek „az élet titkos lényegével, mámorával való egyesülést jelentik, nem a cinikus szétesést”.[94] Strém István – ugyancsak 1926-ban – így ír a *Punaluáról*: „abból a szakaszból származik a dadának, amely a szerző egyéniségének leginkább megfelel és szívéhez közel áll, amikor a Dada még nem akart más lenni, mint a fogalmak szürke börtönéből és a logika vasbéklyóiból szabaduló új életörömfelviharzás és a vers nem akart más lenni, mint a létérzés hatalmas és ösztönszerű kirobbanása”.[95] Egy másik szemtanú kritikus[96] Palasovszky *Punaluáj*át szürrealistának tartja és kiemeli, hogy a polgári izmusok anarchiájával szemben az egység monumentalitása és a kollektív szellemiség dominál költeményeiben. Színházmozgalma lényege valóban így foglalható össze: Palasovszky a modern művészet racionalizmusával szemben újra a közösségre és átélhetőre helyezte a hangsúlyt.

A szürrealizmust ezenkívül Ivan Goll *Panama csatornája* képviselte. Az előadóesteken a munkáskórusok is szerephez jutottak, többek között Majakovszkij *Kékszobonyosok* című művét adták elő. A 100% c. folyóirat 1928-as számában Sugár Andor illusztrációkat készített a szavalókórusról (3. kép).[97] A kép előterében ülő figurák George Grosz burzsoá-alakjainak hatását mutatják. A két tábor éles szembeállítása is utalhat Grosz illusztrációinak ismeretére, melyekkel az Ékben Sugár Andor biztosan találkozott. Az egyik számban Grosznak egy cikkét is közölték.[98] A *Színház és Film*ben[99] Scheiber Hugó szavalókórus-illusztrációi jelentek meg.

A fennmaradt programokból látható, hogy az *Új Föld* estjein nem csupán a munkáskultúra megteremtésére alkalmas műveket játszottak, a színházra korábban jellemző groteszk, dadaista művek és a „kiáltunk egy őszinte szót” magatartása továbbra is jelen volt. Az *Új Föld* estjeiről képzőművészeti jellegű dokumentáció nem került elő, bár Palasovszky említi, hogy díszlettervezőjük Stricker Éva volt. Az előadásokhoz készült plakátok közül kiemelendő az 1926. október 23-i plakátnak a képresekhez hasonló tipográfiája, amely Bortnyik Sándor munkája. Ő tervezte ebben az évben Palasovszky *Punaluáj*ának kiállítását is.

A mechanikus táncok előadója: Kövesházi Ágnes

Az *Új Föld*ről szóló kritikák szinte mindegyike elismerően nyilatkozik Kövesházi Ágnes táncteljesítményéről.[100] Az előadások keretében megvalósult táncok koreográfiáját ő készítette. Kövesházi Ágnes Madzsar Alice elképzeléseinek leghívebb tolmácsolója volt, pontos, fegyelmezett mozdulatai révén a mechanikus táncok interpretálására ő volt a legalkalmasabb. Hagyatékában fennmaradt Hannes Küpper *Így áll a dolog* című verséhez készült koreográfiájának mozdulatillusztrációja,[101] melyet Magda Máriával (Róna Magda) együtt a női és férfiar által mondott szövegre adtak elő. A költemény minden egyes szavát képrásszerű, szimbolikus mozdulatokkal



13. Kövesházi Ágnes (balról az első) Cikk-cakk tánca, 1928 (Reprodukció)

illusztrálták, pl. a teljesség szó megfelelője az elől keresztbefeont kar volt. Palasovszky Ödön – ugyancsak Kövesházi koreográfiájával – Marcel Sauvage *Atlas* című versét kísérte hasonló jelképes mozdulatokkal. A már zürichi dadaista színpadokon is előadott néger zenék és „néger táncok” az *Új Föld* előadásain szintén népszerűek voltak. Később a *Rendkívüli Színpad* előadásain éltek virágkorukat hasonló egzotikus versek és táncok.[102]

Cikk-Cakk: az élet ritmusának keresése

Az *Új Föld* előadássorozata után Hevesy Iván, Kozma József, Kövesházi Ágnes és Tamás Aladár közreműködésével *Cikk-Cakk* néven új típusú problémaszínház alakul. A névválasztás talán utalás lehet Kassák *Képarcitektúra* című írásának egy részletére: „A Képarcitektúra megölte a szenvedő cikkcakkot és az idillikus tarkabarkát.”

Ezzel szemben az első *Cikk-Cakk*-este plakátja így adja hírül Palasovszkyék szándékát: „A mai ember százféle útjának zeg-zugos kereszteződéseiben az élet igazi ritmusát megtalálni... A hangok és mozdulatok új játékában a mai sorsnak és a törpevilágából szabaduló mai léleknek formáló ütemét keressük.”[103] A *Lényegretörő Színház* történetében ezek az esték voltak a leginkább futurista jellegűek, abból a szempontból, hogy ezek az előadások fordultak a legélesebben szembe a múltból származó tradíciók nyűgeivel. Ennek érdekében szerepelteti Palasovszky Kovács és Lefkovich urakat, akik a nézőtérben ülve gyakran hangot adtak kispolgári értetlenkedésüknek. Kovács pékmester hozzászólásai bőven adtak vitára okot, Ibsen *Kísértetek* című drámáját pedig Lefkovich úr szája íze szerint alakították át táncos, happy end-del végződő szatírává.[104]. A második *Cikk-Cakk*-estén *Gépek dithirambusai* címmel vitték színpadra a kor művészetét talán legjobban meghatározó élményt. Mari-



14. Kövesházi Kalmár Elza: Táncosnő, 1910-es évek eleje. Fa, 47 cm.
Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 59.75-N

netti Óda a versenyautóhoz című műve után Kövesházi Ágnes és tánckórusa adta elő a geometrikus mozdulatokból felépített Gépek táncát, melyet Ernst Toller *Luddita drámájának* egyik részlete követett. További futurista elem volt az ugyanezen az estén szereplő szimultán játék, mely az élet kavargását kívánta paralel szövegek, egyszerre folyó különböző cselekmények és egyszerre hangzó különböző zenék színpadra állításával érzékelteni. A negyedik és ötödik *Cikk-Cakk*-estéken bemutatott Palasovszky-vers, a *Szabad Zri indulója*, mely a fiatalok szabadságának adott hangot, szintén nem nélkülözött némi futurista ízt. Az előadásokon megszólaltak Tamás Aladár versei és az általa vezetett munkáskórus is.[105] A szatíra a már említett szereplők közbeszólásain kívül Ivan Goll *A rózsaszínű csillag* és egy, az Iliász szövegére

lezajlott bokszmérkőzésben került színpadra.[106] Ezen az estéken a tánc már nem csupán versek kíséreté-
ként, hanem önállóan is szerepel. Tervezője és a tánckar vezetője szintén Kövesházi Ágnes, aki már szölistaként is bemutatkozik. Vele kerül a színházhoz édesanyja, Kövesházi Kalmár Elza (1876–1956), aki 1930-ig jelmeztervezőként dolgozik, de az estek plakátjait is ő tervezi. A tánc-
cal bensőséges kapcsolatban álló szobrásznő a *Cikk-Cakk* és a későbbi *Rendkívüli Színpad* részére elsősorban táncjelmezeket készített.

A *Cikk-Cakk*-esték címadó nyitószáma a Palasovszky Ödön versére készült *Cikk-cakk tánc* (13. kép).[107] Kövesházi Ágnes koreográfiájának figurákkal illusztrált leírása szerint a négy figura szögletes mozgásokkal, kontrasztosan mozgott. Főleg karjuk mozgásával ábrázolták a szöveget:

„Nem egyenes, nem kerek,
Nem függőleges, nem vízintes
Nem párhuzamos, nem parabola
Cikk-cakk.”

A vers felsorolásszerűen egyre fokozódott. A fényképek és a rajzok tanulsága szerint a koreográfia alapvető, szinte gimnasztikus elemeket használt fel. A táncosok a szöveggel együtt mozogtak. Kalmár Elza két kosztüm-változatot készít a tánc-
hoz.[108] Az elkészült ruhák csak motívumaikban adják vissza eredeti elképzeléseit. Az első terv szerint a jelmezt két különböző színű, egymást átható, hegyesszögű síkidom alkotta volna. Az, hogy Kalmár Elza végső soron sík, általában a mozgást kivetítő kosztümöket valósít meg, valószínűleg szecessziós indítatású szobrászatának köszönhető.

A gyakorlatát 1898-ban kezdő, Rodin hatása alatt dolgozó szobrásznő a század első éveiben Bécsben látta Isadora Duncant táncolni. Ennek emlékét a táncosnőről készült bronzszobra őrzi.[109] Ez előtt is készített már tán-



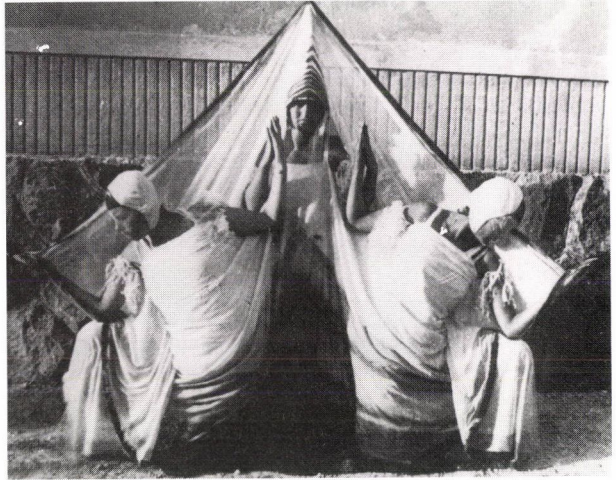
15. Kövesházi Kalmár Elza: Gerelyvető, 1928 körül. Fa, 28 cm.
Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 59.39-N



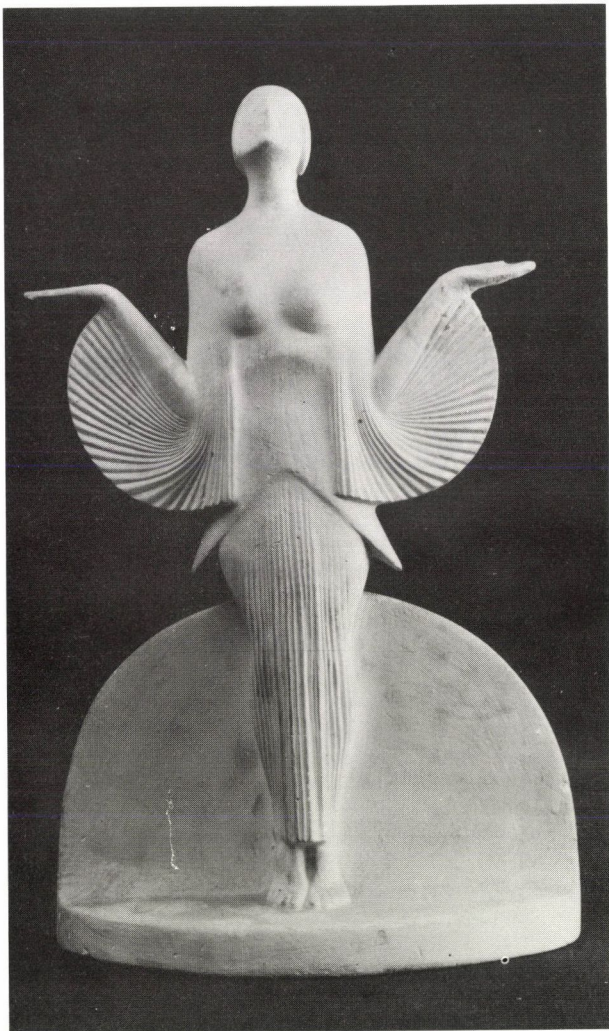
16. Kövesházi Kalmár Elza: Támaszkodó, 1934 körül. Sárgaréz, 39,5 cm. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 59.73-N



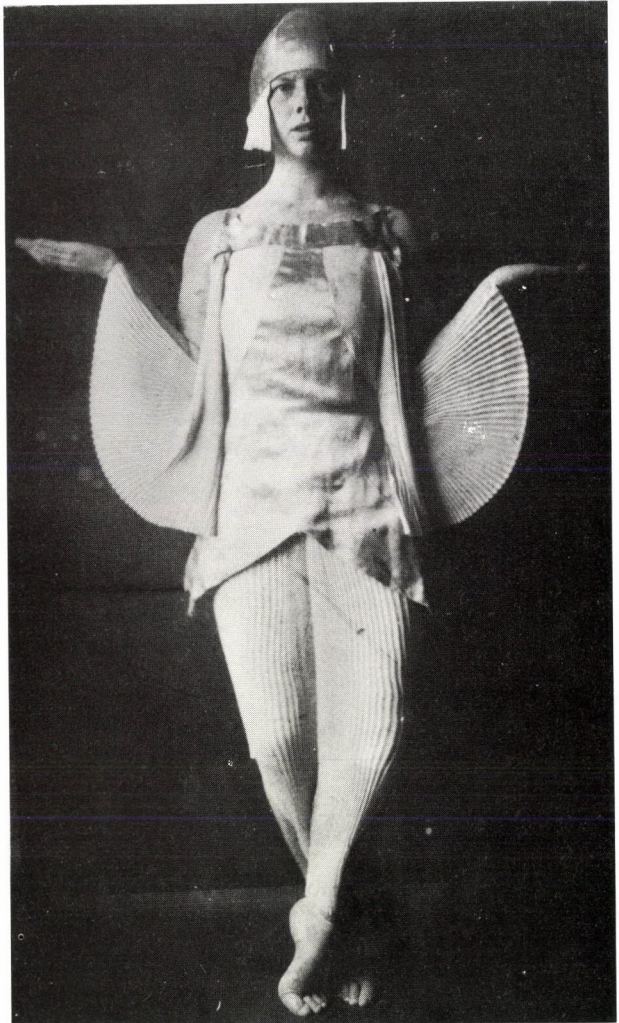
17. Kövesházi Kalmár Elza: Tánckompozíció, 1926 körül. Alabástrom, 58,5 cm. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 59.74-N



18. Fotó a Lényegretörő Színház egyik előadásáról, valószínűleg Kövesházi Kalmár Elzától



19. Kövesházi Kalmár Elza: Lélegző tánc, 1928 körül. Gipsz, 28,3 cm. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 59.55-N



20. Kövesházi Ágnes a Lélegző tánc (1928) egyik pózában (Reprodukció)

cosnőket ábrázoló szobrokat (pl. a Múcsarnok 1900-as Téli kiállításán szerpentin alakú táncosnővel díszített bronz hamutartót állított ki, az 1902-es torinói Nemzetközi Iparművészeti Kiállításon egy bronz táncosnő szobrával szerepel), de az ez utániak már valódi táncélményekből fakadnak. Kalmár Elza a KÉVE tagjaként[110] sok szobrászati technikával kísérletezett. Ez az anyagszerűség, a megfelelő anyag kiválasztásához való érzéke jelmezeiben is megnyilvánul. Mozgásból fakadó élményei vagy a gondosan megfigyelt mozdulat közvetítésére ugyanígy találja meg a lényegüknek leginkább megfelelő eszközt és formát. Többnyire cizellált, korai bronzfigurái a mozdulatokban rejlő dekoratív, sokszor játékos szépséget emelik ki. (Például az 1907 körül készült *Lepketánc* vagy az 1910–11 körüli, a Magyar Nemzeti Galériában őrzött *Táncosnő* [14. kép].) Az általa különösen csodált mozgó emberi testben munkáló erők, feszültségek fafaragásaiban jutnak érvényre. Példaként az 1928 körül készült térdelő női alakot ábrázoló *Tánc* című művét, az 1924-es, ismeretlen helyen lévő *Boszorkánytáncot* vagy a Magyar Nemzeti Galériában található, a húszas évek elejéről származó, ugyancsak *Tánc* elnevezésű művét említhetjük. Rézből készített szobrai többnyire ugyanezt fejezik ki, ám a mozgás végrehajtóit szinte megfosztja emberi mivoltuktól. Ilyenek 1928 körüli *Gerelyvető* (15. kép) és 1934 körül készült *Támaszkodó* (16. kép) című, a Magyar Nemzeti Galéria tulajdonában lévő szobrai. 1926 táján faragott alabástrom *Táncsoportjában* (*Tánckompozíció*, 17. kép) és valószínűleg 1928-ban készült *Lélegző táncában* (19. kép), mely talán egy porcelánszobor gipszmodelljeként maradt ránk, a hűvös, feszültség nélküli mozdulat és a vele összeforrott lepel absztrakt együttese jelenik meg. A művésznő különleges érzéke a mozgás finomságai iránt természetesen többé-kevésbé minden művében megmutatkozik, de ezekben az alkotásokban nyilvánul meg a legkézzelfoghatóbban.[111]

Kövesházi Ágnes másik, a *Cikk-Cakk*-színpadon előadott tánckompozíciója a *Lélegző tánc* volt (20. kép),[112] a Madzsar-iskola jellegzetes alkotása, melynek jelmezét szintén Kalmár Elza készítette. Róna Magda emlékei szerint[113] Madzsar Alice foglalkozásaiban a légzőgyakorlatoknak igen fontos szerep jutott. (Ez a gyakorlat nem hozható összefüggésbe a jógaival.) Egy alkalommal lehetőségük is volt arra, hogy csak légzőgyakorlatot mutassanak be. Ismeretes, hogy a mozgásművészet tisztázatlan hovatartozása miatt hivatalos részről sosem nyert elfogadást. 1928-ban azonban egy minisztériumi rendelet minden mozdulatművészet-pedagógust testnevelőtanári diploma megszerzésére kötelezett volna, ami a tanfolyamok működését már végképp kérdésessé tette (a pedagógusok már nem tudtak eleget tenni a főiskolai felvételhez szükséges követelményeknek). Ekkor Madzsar Alice iskolájában előadást szervez, melybe olyan műsorszámokat válogat, melyek mind a mozdulatművészet komoly, önálló tudomány voltát támasztották alá. Itt kerül bemutatásra a csoportos *Lélegző tánc*, amely kizárólag a különböző légzésfajtákra épült. Az előadók mindegyike más-más ritmusban és módon lélegzett.

A *Rendkívüli Színpad Lélegzők* című estje[114] valószínűleg innen kapta elnevezését. E bemutató sikere miatt került színpadra az első *Cikk-Cakk*-esten Kövesházi Ágnes magánszámaként a *Lélegző tánc*, amely egyik legnagyobb sikerű darabjukká vált. A táncot szintén helyben állva adta elő, a jelmez minden mozdulatát, lélegzetét közvetítette. A tánc egyik mozdulatáról készített szobrot Kalmár Elza (19. kép).



21. Kövesházi Ágnes az elsőként 1928-ban előadott *Buddha tűzprédikáció* című saját koreográfiájában (Reprodukción)

Kövesházi Ágnes másik nagy sikerű tánca az először a negyedik *Cikk-Cakk*-esten színpadra állított *Buddha tűzprédikációja* volt (21. kép). Az előadás nem a buddhista filozófia hatását tükrözi. Róna Magda emlékei szerint a Palasovszky által talált szöveg szolgált a mozgás egyetlen kísérletül. Kövesházi ülvé és térdelő helyzetben adta elő a „táncot”. A jelmez – szintén Kalmár Elza terve – a szecessziós táncosztűmök hatását mutatja, melyekhez hasonlókat Leon Bakst tervezett az orosz balett különböző előadásaihoz. Ezek a jelmezek a test mozgását nem akadályozzák, dekoratívan mintegy meghosszabbítják annak vonalait. Szemben a *Lélegző tánc*cal, melyben mozgás és lepel egyenrangú szerephez jut, az öltözkészletekben a darabokban csupán közvetítő közegként van jelen. A *Cikk-Cakk*-esték során jobbra olyan táncok kerültek színpadra, melyeket kultikus művek ihlettek (*A múmia Ozirisz előtt*, *A szegény nő*, *Tibeti ördögtánc*). Ezek valószínűleg – hasonlóan Mary Wigman kultikus táncaihoz – szintén a *Cikk-Cakk*-esték általános szándékába illeszkedtek: a mozdulatok ősi valóságtartalmát keresték. *A múmia Ozirisz előtt* című mű, amely Kövesházi Ágnes koreográfiájával, Kozma József zenéjére, Boromisza Tibor (1880–1960) díszleteivel és jelmezeivel valósult meg (22. kép), az első *Cikk-Cakk*-est egyik legnépszerűbb darabja volt. Boromisza Tibor valószínűleg Madzsar

Alice-zal való ismeretsége révén kerülhetett a színházba, akiről 1928-ban egy azóta elpusztult olajképet festett[115] (ez 1928 márciusában a Fővárosi Képtár csoportos kiállításán volt látható). Hevesy Ivánnal való kapcsolata régebbi, ő 1922-ben írt róla monográfiát. *A múmia Ozírisz előtt* című darabot a műsor szerint eredeti papiruszokon fennmaradt szövegek alapján állították színpadra. Boromisza a tánchoz egyiptizáló kosztümöket tervezett. A koreográfia töredékes leírása szerint[116] a kar 4-4 szereplőből állt, akik a múmia körül (Palasovszky) „profilmozgásokkal” táncoltak. A táncukon kívül szavalókórus is megszólalt. (A darabot később Palasovszky *Egyiptomi temetés* néven említi, melyet Hevesy alkalmazott színpadra.[117]) Ugyancsak Boromisza Tibor készítette a *Tibeti ördögtánc* jelmezeit.[118] A fennmaradt kép szerint a táncosokat csontvázat ábrázoló jelmezbe és maszkbá öltöztette. A láthatóan groteszk koreográfiát négy vagy öt szereplő adta elő dobok és egyéb ütőhangszerek kíséretével. A *Cikk-Cakk*-estekhez plakátokat is készített Boromisza. Fontos munkája volt Ernst Toller *Gépmolnók* című darabjának díszletezése.[119] A drámának egyetlen jelenetét mutatták be az előadáson. Boromisza színpadképe óriási kerek által forgatott színpadot átszövő ékszíjaival a dadaista gépábrázolásokhoz hasonló (23. kép). Párhuzamait sok színpadképen fellelhetjük, melyek közül a legpregnansabb példa Friedrich Kieslernek Karel Čapek *W.U.R.*-jához készített díszlete, melyet 1922 decemberében Bécsben adtak elő. Ugyanezen az esten a Toller-egyfelvonásos előtt szerepelt *A gépek tánca* című Kövesházi-koreográfia,[120] melyben a Madzsar-iskola oktatási anyagában nagy szerepet játszó mechanikus mozgások elevenedtek meg Palasovszky irányítása alatt. (Így a gondolat kissé Kurt Schmidt *Ember a kapcsolótáblánál* című 1924-es darabjára rímelt.) Az egyszerű munkásoverallokból álló jelmezt szintén Kalmár Elza tervezte, így ezek már magukban hordják Madzsar Alice későbbi művének, a *Bilincsek*nek egyik gondolatát: a gép mechanikus mozgásához idomuló ember maga is géppé válik. Ennyire egyszerű, nem a hagyományos értelemben vett jelmezeket tervez Ljubov Popova *A nagylelkű felszavazott* című darabhoz 1922-ben. Kiesler említett művében szintén ilyen hangsúlyozottan nem művi kosztümökbe öltözteti szereplőit.

Az estek sajtóvisszhangja

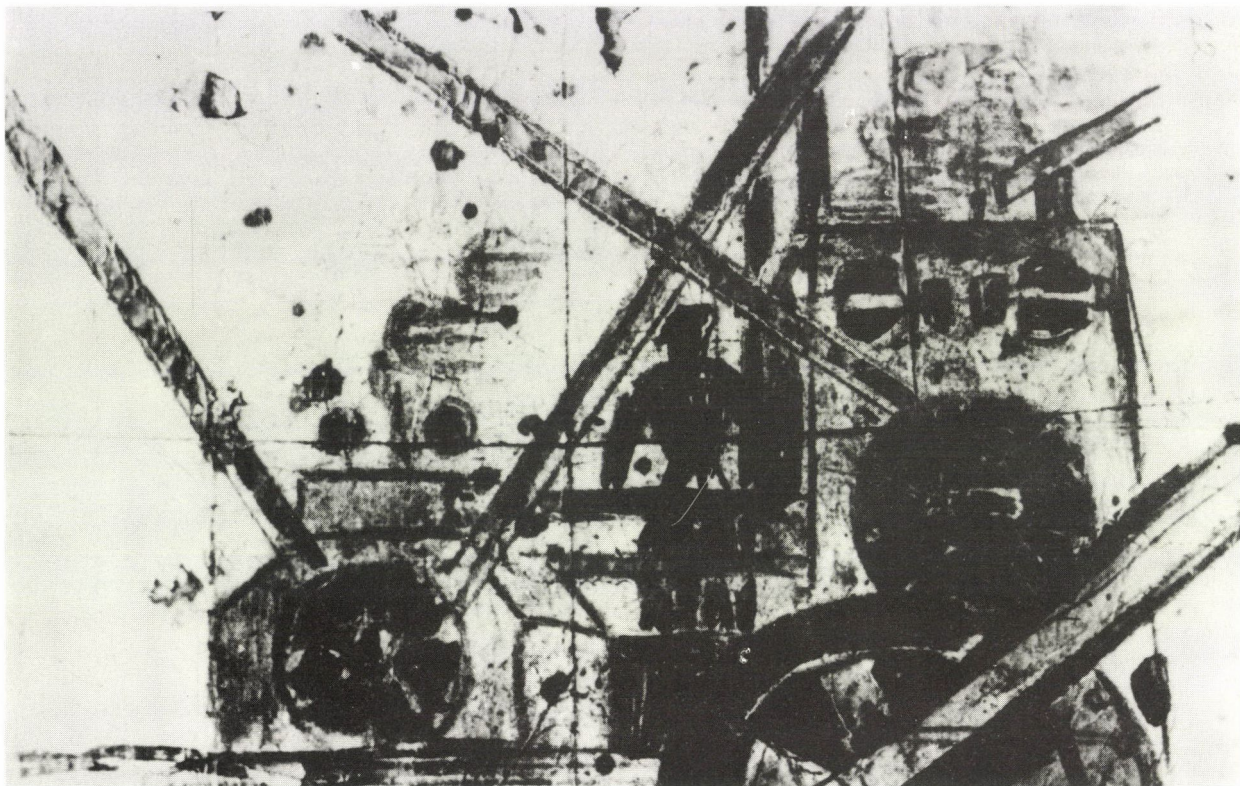
A *Cikk-Cakk*-estekről szóló kritikák azt mutatják, hogy a kritikusok lassan kezdtek megbékélni a mozgalmal. Ez bizonyára igen sokszínű programjuknak köszönhető, melyben megfért Ember Ervin munkáskórus által megszólaltatott *Az égő gyár* című verse,[121] a *Tibeti ördögtánc* és egy dadaista bokszmérkőzés. Az eddig gúnyolódó kritikusok is kiemelik *A múmia Ozírisz előtt* című táncot és Kövesházi Ágnes produkcióit (főként a géptáncokat).[122] Néhány kritikus viszont prófétasággal vádolja őket és azzal, hogy valójában nem hoznak újat.[123] A *Literatúrának* megjelent cikk kiemeli viszont, hogy új és sokféle eszközzel próbálják megközelíteni a közönséget.[124]

A *Színház* című folyóirat véleménye szerint:[125] „Új mozgást, színt és hangot vittek a mozdulatlan színházi életbe. Megtartották a színpad és színjátszás ma már nem új formáit és igyekeztek borsot törni a jóllakott szellemi tunyaságok orra alá és provokáltak, néha a vakmerőség határáig menő lendülettel, propagálójává



22. Kövesházi Ágnes koreográfiája: A múmia Ozírisz előtt, 1928.
Két szereplő (Reprodukció)

válni egy új, a tömegekből sarjadó világnézetnek.” Egyes kritikák a polgári kabaréstílushoz visszanyúló gyökereiket emeli ki, az orosz *Kék madár*hoz és Nagy Endre kabaréjához hasonlítják.[126] A megbékélő hang annak a jele is lehet, hogy a *Cikk-Cakk*-esték a *Zöld Szamár* provokáló, groteszk hangvételével szemben kezdtek önállóbb arculatot öltetni, sőt a műsoron belül akadtak egyenesen népszerű darabok is, mint a Boromisza díszletezte táncok vagy Kövesházi koreográfiái.



23. Boromisza Tibor színpadterve Ernst Toller: *Géprombolók* című darabjához, 1928. Papír, akvarell, 22 x 30 cm. Magyar Nemzeti Múzeum, Legújabbkori Történeti Múzeum (Reprodukció, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Adattár, MKCS-C-I. 107/42/14)

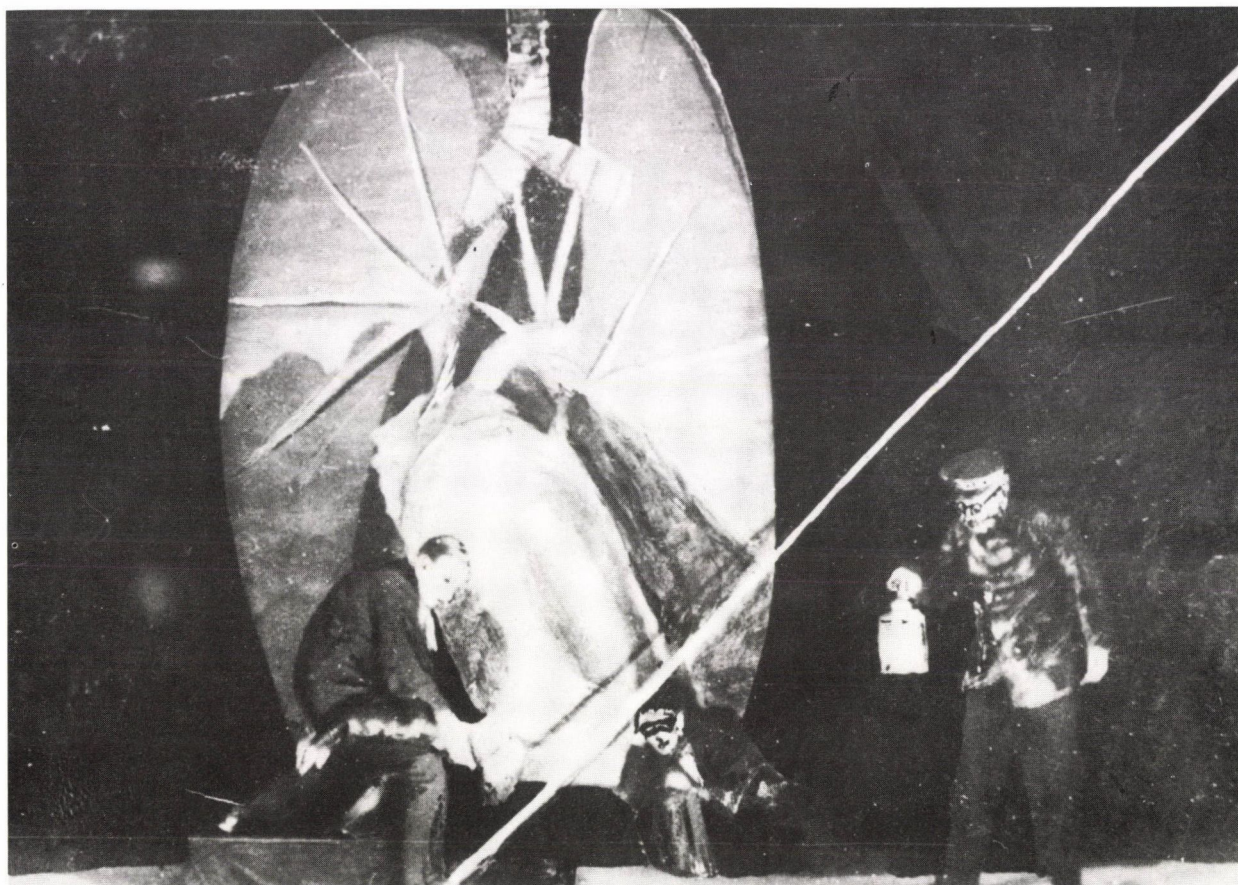
Témakonzentráció a Rendkívüli Színpadon

Már a *Cikk-Cakk*-színpadnak is egyik fontos eleme volt a műsorszámokat összekötő spontán vita, melyet a nézőtérben ülő két szereplő jó szándékú értetlenkedése provokált. Ezeket terjesztette ki Palasovszky egy-egy meghatározott probléma köré épülő előadásaiban a *Rendkívüli Színpadon*, Tiszay Andor bevonásával. A fennmaradt három műsor szerint ezek a témák: a *Happy end*, A *mechanizált ember* és a *Lélegzők* voltak.[127] Továbbfejlesztették a vitázó dialóg-konferanszot. Ezek a nagyobb egységek már a drámai kóruszínpad egyfelvonásosait idézik. Témaik tehát egyre átfogóbbakká, és uralkodóbbakká váltak. Palasovszky így Piscator kezdeményezéseit folytatja abban, hogy az ő estjei is egy bizonyos propaganda szolgáltatásban állnak. Ezeknek témái azonban változatlanul általánosabbak a német rendezőinél.

A *Happy end*-esten Szimonidesz Lajos előadása hangzott el *Happy end a mitológiában* címmel és minden szám valamilyen módon a boldogságra vágyakozó embert mutatta be. A túlnyomórészt versekből álló műsorban – melyek között sok néger, „hottentotta” stb. költemény és ének is volt – bemutatásra került Jevreinov monodrámája, A *lélek kulisszái* is.[128] A freudi ihletettséggű darab az ember belsejében játszódik, szereplői az én különböző szintjeit megjelenítő gondolkodó, érzelmi és érzéki én figurái (24. kép). Stricker Éva óriási díszlete, „zsigerkompozíciója” a tudó és szív kiemelésével az érzelmi és mechanikus központokat hangsúlyozza, melyek a darabbal összhangban szürreálisan hatnak. A szervek vékony papírból készültek és így lélegezni és dobogni is tudtak. A darab végén, mikor a lövés eldőrdült, a szíven lyuk

keletkezett és vér tört elő.[129] Így nem nélkülözte a groteszk hatást sem, melyet a fényképen látható, a sötét színpadon bányáslámpával közlekedő alakok is aláhúznak.

A *Rendkívüli Színpad* második estjének témája a mechanizált ember. A számokat – melyek az élet különböző területein felbukkanó elsablonosodott, kiüresedett szereplőket, eseményeket mutatták be – Palasovszky konferansza kötötte össze. Alcíme mechanikus konferanszrevü volt. A revü műfaja ebben az értelemben tehát egymással lazán vagy alig kötődő műsorszámokat jelentett. Az elnevezés emiatt sok kísérleti színpad előadásának címeként felbukkan. Az első rész végén leleplezték Stricker Évának és Kassovitz Félixnek az „ideál”-ról készített szobrát, melyet kályhacsövekből, drótokból, reklámlapokból szereltek össze. A merz-jellegű szobor természetesen szintén groteszk elem volt.[130] Ugyanebben az előadásban szerepelt M. Parlov *Társaság* című hangulatképe a társadalmi élet sablonjairól, melyet a szereplők egy paraván mögött játszottak el, egyedül hangjukat hallatva. A paraván mellett két álarc volt, amelyek a cselekményt kommentálták.[131] Az esten szerepelt Kövesházi Ágnes *Géptánc*a és egy érdekesnek tűnő koreográfia szintén tőle és Kozma Józseftől. Ez utóbbi a *Drótruhás tánc*, melynek kosztümjét Kalmár Elza készítette. Talán erre a számra vonatkozhat az, a *Mechanizált ember*-estről szóló híradás,[132] mely egy bizonyos mechanikus ruhát említ, amely másfajta mozgásokat kényszerít ki az emberből. Mivel az estén a *Drótruhás tánc*on kívül csak a *Géptánc* és a *Bimini pantomim* című táncokat adták elő, melyeknek azonban ismert a jelmeze, az említett cikk e mozgáskompozícióra vonatkozhat,



24. Sticker Éva díszlete Jevreinov monodrámájához: A lélek kulisszái, 1928. Az „én” három alakja a Rendkívüli Színpad előadásán
(Fotó: MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Adattár, MKCS-C-I, 107/35/7)

melyben schlemmeri gondolatok fogalmazódhattak meg. Róna Magda a *Lényegretörő Színház* keretében először ezen az estén lépett önálló mozgáskompozícióval színpadra.[133] A *Bimini pantomim*ban egy üvegfigurát alakít, aki a szerelem sémáit táncolja el (5. kép). A fennmaradt fénykép szerint a mozgáskompozíció még nem a későbbi, expresszív stílusát képviseli. Az elmechanizált emberhez a pantomim műfaját megfelelőbbnek találhatta. Ezen az esten tartott előadást Hevesy Iván Chaplinről *Korunk hőse* címmel, mely valószínűleg a némafilmek pantomimjának komikus, de egyben mechanikus vonásai miatt kerülhetett műsorra.

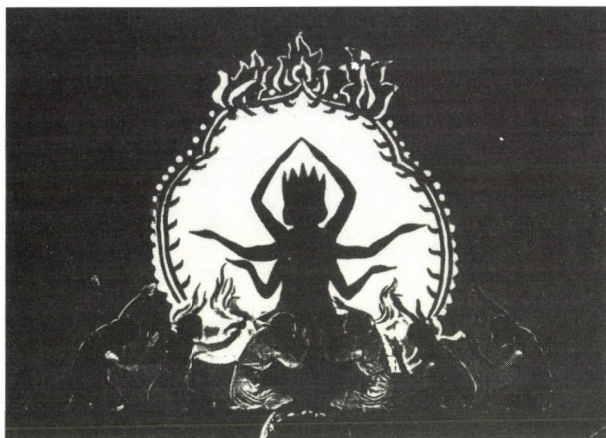
A *Rendkívüli Színpad* utolsó, *Lélegzők* című estjén újból a *Cikk-Cakk* táncaihoz hasonló mozgásokkal találkozhatunk. Az előadás alcíme szintetikus árnyjáték-konferansz: újból összefoglaló, már a *Prizma*-színpadot megelőlegző műveket mutat be. A tánc mint kultikus művészet így egyre nagyobb szerephez jut. A címválasztás ismét az ember szabadságra, megtisztulásra irányuló vágyait fejezi ki.

A *Kurír*ban megjelenő tudósítás szerint a bevezetőben Palasovszky a *Lélegzőket* mint új művészeti irányzatot mutatta be, majd a tödőről mondott hosszabb, szimbolikus beszédet.[134] Ezután árnyjátékok következtek, melyek lepedőre vetített diákból és ezekben mozgó emberi árnyékokból álltak. A *Dal a Belga-Kongóból* című árnyjáték ismét a groteszk hangvételét hozta be az előadásba, a fehér ember kegyetlenkedését mutatva be. Ugyancsak e

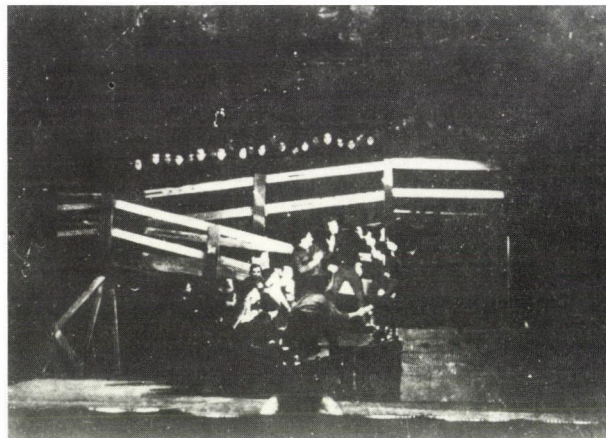
műfajhoz tartozott Malcolm Conwley *Valuta* című darabja is. Már ebben az előadásában is kísérleteztek hang- és fénykompozíciókkal Schönberg: *Farben* című művére. Utolsó műsorszámként Reinhard Goering *Tengeri ütközet* című tragédiájának második részét adták elő, mely egy hajó belsejében játszódott. A színpadképet Kassovitz Félix készítette; ennél közelebbi információ a darabról egyelőre még nem került elő.

A Rendkívüli Színpad kritikái

Noha a kortárs kritika az előadásokról írt tudósításai-ban gúnyosan kiemeli a *Rendkívüli Színpad* kabaré és „ultramodern” jellegét,[135] a kabaré és a groteszk ezekből az előadásokból már érezhetően kiszorult, illetve szatirikus műsorszámok is egyre inkább valami meghatározott ellen foglalnak állást. A *Zöld Szamár* szándékos polgárpukkasztása már szintén a múlté. Mint azt Palasovszky is leírja,[136] a különböző kísérletek (szatirikus színház, kabaré, kísérleti színház) eredményei ekkorra már szétágaztak, úgyhogy lehetetlen volt többé egy estén belül ötvözni őket. Ekkor dönt úgy, hogy az avantgarde kabaré, a tömegszínpad, mozgásszínpad helyett egy szintetikusabb műfaj felé, a „mozgás alapjaira helyezett drámai kóruszínpad” felé veszi az irányt.



25. Kövesházi Ágnes koreográfiája: A hatkarú istennő. Prizma-színház, 1928 (Reprodukció, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Adattár, MKCS-C-I. 107/124/18)



26. Kassovitz Félix falkonstrukciója Ernst Toller: Géprombolók című darabjához, 1929. (Fotó: MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Adattár, MKCS-C-I. 107/34/1)

3. A kikristályosodás évei: 1929–1934

A Prizma-színház

A különböző művészeti ágak összefogására való felkészülés első állomása a Prizma-színház.[137] Ezekbe az előadásokba Madzsar Alice már tevékenyen is bekapcsolódik, bár növendékei eddig is szerepeltek a különböző esteken. Kövesházi Ágnessel ellentétben ő mindig a szellemire, az átélhetőre helyezte a hangsúlyt.

Az első Prizma-előadás – *Árnyak* címmel – valójában a Rendkívüli színház utolsó estjének folytatása, de a tánc nagyobb szerephez jut. Ezen az estén kerül színpadra *A hatkarú istennő* című árnyjáték, Kövesházi Ágnes koreográfiája. A vetített díszletet és a jelmezeket Kalmár Elza tervezte (25. kép). A színház előterében lévő hat szereplő plasztikus alakja alkotott kontrasztot a mögöttük megjelenő árnyképpel. Az árnyjáték nagy szerepe valószínűleg ismét az Európán kívüli kultúrák színházi hagyományaihoz való visszanyúlást jelenti. A műsor első számaként férfi és női szavalókórus, Kövesházi Ágnes és Palasovszky adták elő Sigbjörn Obstfelder *A Halál vet* című versét (fordította Kosztolányi Dezső) Róna Magda és Kövesházi Ágnes mozdulatkompozícióival. A fennmaradt munkapéldány szerint a kórus, a duó és szólók különböző hangmagasságon adták elő a verset, melynek egyes sorai refrénszerűen visszatértek. A néhány mozdulatra (főképp karral és törzzsel végzett mozgásra) szorítkozó koreográfia elemei szintén állandóan ismétlődtek. Palasovszky az *Emlékek* című Madzsar Alice-műről úgy számol be, mint jelentős lépésről a víziós mozgásdráma felé vezető úton.[138] Sajnos, a darabról ezenkívül más nem bukkant még fel. Korábbi, a *Cikk-Cakk*-esték szimultán darabjaira emlékeztető mű volt a Tiszay Andor szcenírozásában előadott *Szimultán haláljáték*. Paralel szövegeit Shakespeare *Antoniusz gyászbeszéde*, *Temetési árjegyzék*, *Napi hírek* és Chopin *Gyászindulójának* gramofon-előadása képezte, a polgári kabaréműfajban is szokásos módon. Nagy Endre kabaréjában Palasovszky is olvasott fel hasonló szövegeket. (Déry Tibor dadaista korszakában szintén a napisajtóból mint az abszurd fő forrásából válogatta verseit.[139]) Az *Árnyak* című előadáson – mint a *Lélegzőkön* is – Szentpál Olga egy-egy

koreográfiáját is előadták (a Bartók zenéjére készült *Barbár táncot* és az *Aranymaszkokat*).

A következő Prizma-előadást *Kezek* címmel hirdették meg, mely a „kézjáték konferanszon” kívül egy új műfajjal, az irodalmi bábszínházzal gazdagodott. Rudolf Blümmér *A pofon* című művét adja elő Palasovszky és Tiszay Andor. A *Kezek tánca* című Kövesházi-mű Palasovszky azonos című versére készült, melyhez a műsor szerint Kozma József zenéje társult.[140] A koreográfia csak az öt előadó kezeinek, ill. karjainak mozgására épült, melyek egymás mellett geometrikus motívumokat alkottak. A szavak mozdulatokkal való visszaadása mindenképpen a Madzsar Alice-iskola pantomimhez közel álló beállítottságának jele. Ezen az estén került bemutatásra az *Oidipusz kezei* című szeánsz-tragédia parlandó kórossal, melyet az *Új Föld* estjén 1927. április 9-én már bemutattak, de akkor még megütközést váltott ki.[141] A játék, melynek során megidézik a drámában szereplők szellemeit, Palasovszky totális színpadának első megvalósulása: parlandójáték és mozgásdráma. A kórus változatos indulathangjai, zümmögése, Oidipusz és Iokaszte befelé fordult játéka később is gyakran visszatérő elemek lesznek. Az *Oidipusz* végén a fiúk lázadását jelenti az aggastyánokkal szemben. „Ne bánd a bűnt, gyújts tüzeket” visszhangozta a kórus.

A Prizma-színház utolsó előadása a *Számok élete* címet viselte. A rádiónapló, *Árjegyzék* parlandó, *Pitagoras tétel* műsorszámait után Palasovszky *1x1 ünnepe* című kórusműve következett, a gyorsaság himnusza, melyben a számok az időt jelképezték. A vers szövege kék transzparensen gyűlt ki, melyet rádió ismételt meg. A „fénylétrák” felett zöld, viola, piros, narancs színekben villant fel az egyszeregy.[142] (Barta Sándornak a MA kör 1922-es prágai matináján mozgással és vetített fényjátékkal kísért képvérsét mutatták be.[143] Ezen az estén került színpadra Barta *Demonstráció* című jelenete is, egy vetítéssel, kórossal és zenével kísért drámai dialógus.[144]) Az utolsó Prizma-estén került bemutatásra Bortnyik már említett *Zöld Számár*-pantomimja is.[145] A Prizma-estén körvonalazódik a mozgalom – sajnos már csak részben – megvalósult jövőbeli két lehetséges útja: egyrészt a Madzsar Alice-zal és csoportjával való együttműködés

eredményeként létrejövő szintetikus tánc-kórusdráma, másrészt a tömegszínpad.

Az agitációs célú színpad

1929-ben már folytak kísérletek egy agitációs tömegszínpad megteremtésére, melynek magvát munkáskórusok alkották. Így alakul meg a Munkás-kultúrgárda. Ez a szervezet a 100% szavaló és énekkórusával egyesülve adta volna elő azt a darabot, melyet az egyik *Cikk-Cakk*-estén részben már színre vittek: Ernst Toller *Gépbolókáját*, mely a hazai kórusokban kialakult alapvető kórusformákat vonultatta volna fel. Az előadásra azonban – melynek premierje 1929. február 21-én lett volna a városligeti Budapest Színházban – már nem került sor. (Még az előadás előtt több újságban tiltakozó cikkek jelentek meg a szerző ellen, így a tűzoltóság a vízvezetékek befagyására hivatkozva betiltotta a darabot.[146]) Ennek ellenére a főpróbára nagy tömeg gyűlt össze. A színpadképet ezúttal Kassovitz Félix készítette (26. kép). Abban az időben, mikor a *Rendkívüli* és *Prizma*-esteken részt vett, rendszeresen jelentek meg montázsai és karikatúrai a 100% oldalain,[147] melyek igen világosan mutatják George Grosz hatását. Kassovitz a színpad közepére több funkciójú deszkaemlévnyt ácsoltat lépcsőkkel, csúszdával és több platóval. Nem utolsósorban a 100 tagot is felülmúló kórus miatt volt szükség a többszintes elrendezésre. Ennyiben tehát – használhatóságában, a színházi illúzióról való lemondásában, a modellnek a színpad közepére helyezésében – hasonlítható az orosz konstruktivisták, főleg Popova által készített kísérletekhez. A színpadkép spontaneitásában a laikus kórusoknak teret biztosító állványzatszerűségben a közönség és a szereplők összekapcsolását teremtette meg. Piscator politikus színházának elképzelése ezen a főpróbán valósult meg legtisztábban.

A szintézis

A másik út a szintetikus kórusdráma felé vezetett. Palasovszky szándékai szerint – melyet Madzsar Alice-zal és iskolájával valósított meg – ez sem állt messze az agitációs színháztól, amennyiben itt is a darab eredményessége, a közönség előtti hitele állt szemben a színházi előadás okozta élvezettel.[148] Emellett Madzsar Alice iskolájában ún. munkás-testedzőket is oktatót,[149] akik több darabjában felléptek. A Madzsar mozdulatművészeti csoport előadásainak részletes ismertetése meghaladná a dolgozat kereteit, bár a *Prizma*-színpadon előadottak közül sokat ezeken az esteken is játszottak.[150] A továbbiakban az iskola arculatát leginkább meghatározó, jól dokumentált egyfelvonásosokról lesz szó. Ezek közül az egyik legfontosabb darab az 1930. február 16-án előadott *Bilincsek* című hétrészes mozgásdráma Kozma József zenéjére.[151] Madzsar Alice koreográfiájának leírása elején olvasható: „A mozdulatok nem csupán szimbolikusan ábrázolják a cselekményt, hanem a mozdulatoknak a forma külszínétől lehántott nyers anyaga adja egyúttal magát a tömör drámát, mely hol táncszerűen, hol pantomimikusan fejlődve, expresszíven tör a kibontakozás felé... A kompozíciók a mozdulatok elemi jelentőségeit és ösztönértelmét hangsúlyozzák... Jellemző szerep jut a spontán emóciók ritmusának, az extatikus tömegindulatok dinamikájának, a tömör térkonstrukci-



27. Palasovszky Ödön az 1930-ban előadott *Bilincsek* című mozgásdrámában. Koreográfia: Madzsar Alice, a felvételt valószínűleg Kövesházi Kalmár Elza készítette azonos tárgyú majolikasobrához (Fotó: MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Adattár, MKCS-C-I. 107/44/10)

óknak és a korszerű mozgáselemeknek.” A darab az emberek béklyókból való kitorési kísérleteiről szól. A forgatókönyv szerint a mozdulatok megőrizték a szavalókórust kísérő mozgások elemi tisztaságát, mint az a Kövesházi-koreográfiák rajzaiból is látszik. Arra törekedett, hogy mindent mozdulatokkal fejezzen ki, így díszletet nem használ. A világításnak azonban, melyet minden rész után részletesen leír, igen nagy szerepet juttat. A különböző színek a lelkiállapotokat érzékeltetik. A darabban kifejezetten expresszív jellegű részek is voltak, melyeket Róna Magda saját koreográfiaként adott elő. E részek a leírásban különösen jól érzékeltetik a két mozgáskombináció közötti különbségeket. Róna Magda e részekben (I. *Önmagunk keresése*, III. *Falak*) szenvedélyes, kötetlen módon táncolt. Madzsar Alice koreográfiái azonban – a leírások szerint – precízen végrehajtott mozgások sorozatai, a kézfjátékok is mudraszerűek. Ilyen mozdulatokat használ a második, *A bálvány* című részben. A teljesen mechanikus gépmozgás az ötödik, *A gép hatalmában* című témában bukkan fel. Ebben a részben a

gép, melynek monoton mozgását szintén emberek ábrázolják, a vele dolgozót is elmechanizálja, és ők is szüntelenül mozgó alkatrészekké válnak. Ezzel szemben az *Emberi sorsok* című utolsó (VII.) tétel az ember saját testéből származó dinamikus mozgás győzelmét jelenti a gépies monotoníával szemben. Ebben az utolsó részben a munkás-testedzők megépítették az összetartozás gúláját (28. kép). A gúlát alkotó testedzők és a *Nyolcak* tematikájában feltűnő utópisztikus férfiaktok e jelenetben közeli párhuzamba állíthatók, hiszen a darabot a testi erejében teljes ember győzelme zárja. Madzsar Alice mozdulatműveiben tehát tornaszerű elemeket, testsúlyáthelyezéseket, lépéseket használ fel, melyek végső soron mind erősen kontrollált mozgások. Valójában ezek azok az összetevők, amelyek később a decroux-i pantomim alapszótárát is alkotják. Csakis ebből a szempontból, a testgyakorlatokra fektetett nagy figyelem vonatkozásában hasonlíthatók egyes elemei Meyerhold biomechanikus gyakorlataihoz. Madzsar Alice-nál azonban a lelki tartalom mindig meghatározó tényező. A hatodik, *Bilincsek* című tételben a különböző testhelyzetek jellemábrázoló erővel bírnak, melyhez arcjáték is társul. Ugyancsak a mimikai kifejezések kaptak fontos szerepet az *Egymás rabjai* című részben, Palasovszky Ödön és Kövesházi Ágnes előadásában (27. kép). Néhány részben – pl. *Önmagunk börtönében* – már fontos szerepet juttat az érzelmelek spontán, expresszív megjelenítésének is. A szövegkönyv szerint a táncosok szeme – az ösztönösség kifejezésére – félig lehunytt. A mudraszerű kézmozdulatok az ébredést, önmagukra találást jelképezik, melyekből a mozgás a kezek és karok izgatott vonalkonstrukcióiba megy át. A dramaturgia szerint azonban teljesen még nem bontakozhat ki a közösségi tánc, a darab végén létrejövő kötődés tánc formájában még nem jön létre. Az eksztatikus kezdemények rendre megtorpannak. A *Bilincsek* című mű szimbolikus színek sorozatán át mutatta meg az igazi, alkotó emberi kapcsolatokhoz vezető utat.

Igy a kórus által bemutatott kollektív érzelmek nyerek hangsúlyt. Amennyire ez a szöveges leírásból kiolvasható, e mozdulatok hasonlóak lehettek a mozgásszavalókórusok tömeghangulatokat illusztráló elemeihez. Madzsar Alice egy későbbi műve, a *Korszerű szvit* felépítésében, tartalmában sok hasonlóságot árult el a *Bilincsekkel*. A darabot, melynek színpadtervét Madzsar Alice egyik tanítványa, a később Párizsban élő képzőművész, Kepes Éva készítette, a Belvárosi Színházban mutatták volna be 1933 márciusában, azonban az előadást nem engedélyezték.[152] Ez lett volna az iskola utolsó egész estés pantomimje.

A *Lényegretörő Színház* eddigi törekvéseinek összegzése az *Ayryus leánya* című kórusdráma volt, melynek szövegírója és rendezője egyaránt Palasovszky. Koreográfiáját Madzsar Alice és Róna Magda közösen készítették.[153] Az egyfelvonásos mű színpadképét Fülöp Zoltán tervezte, mely egyszerűsített a legelső modern magyar táncszínpadkép (29. kép).[154]

A mozgáshoz alakított színpad

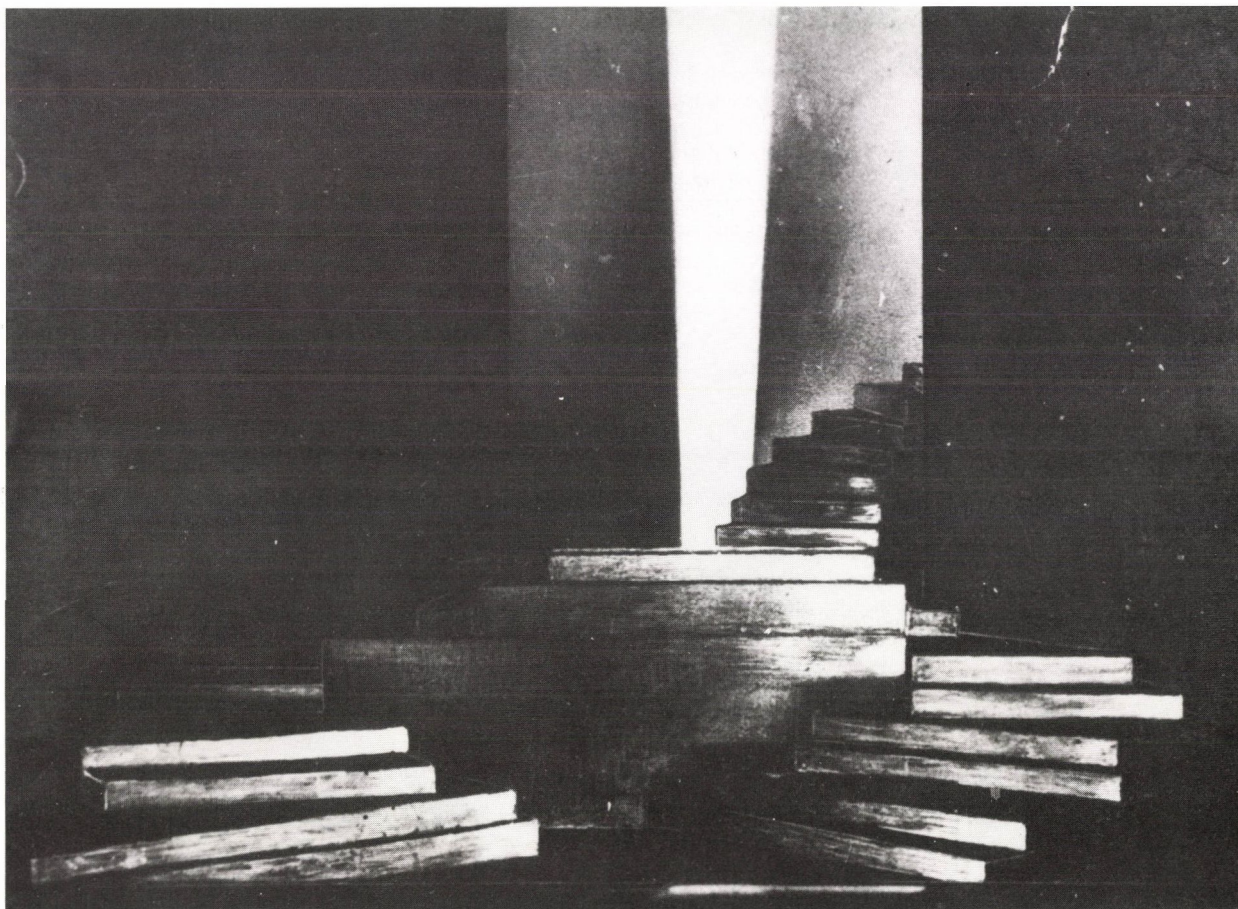
Fülöp műve, melyet több irányú lépcsők urálnak, sok hasonlóságot mutat Adolphe Appia forradalmi konstrukcióival és az azok nyomán létrejött színpadtervekkel. Appia a színpadot ritmizált térként fogta fel. A ritmus az az elem, amely a színpadi szintézist alkotó időbeli (tánc, ének, zene) és térbeli (építészet, szobrászat, festészet,



28. A *Bilincsek* című mozgásdráma utolsó, *Emberi sorsok* című részének záróképe (Reprodukció)

emberi test) művészeteket egyaránt jellemzi és így összeköti. Mindaz, ami ezen kívül esik, számára érdektelen. A ritmus érzékeltetésének céljára a lépcső kitűnően megfelel: egyrészt a teret, másrészt a rajta mozgó testet ritmizálja. Valószínűleg Appia hatására vezethető vissza a táncszínpadokon a lépcsőkonstrukciók gyakori megjelenése.[155] Orosz részről is akadnak párhuzamok, melyek közül Alexandra Exter nevét kell említeni. Tairov számára készített színpadképei szintén a dráma és a mozgás dinamikus fúzióját érzékeltető művek. Exter többször járt nyugaton (1908 és 1914 között), ahol főleg a kubizmus hatott rá. Színházi törekvéseiben Malevics *Győzelem a nap felett* című művének útját folytatja. 1916-ban Tairov meghívására készíti *Annenszkij Famira Kifared* című darabjának díszleteit és jelmezeit. A monumentális kubista tájkép egy körbefutó lépcső mentén helyezkedett el, melyen a drámai cselekmény folyt.[156] Fülöp Zoltán színpadképe ugyanígy fontos részévé vált a színpadon játszódó drámának: lehetőséget adott a kiemelésre, a csoportok elrendezésére. A kar ugyanis döntő jelentőségű az előadásban: a kórus indulatai mozgatják a három főszereplőt, Jairus leánya végül is a tömeg vágyából kel életre.

A koreográfia[157] Madzsar Alice mozdulatműveinek minden formáját felvonultatja: a drámai dialógusok mozgással való kísérlete, majd groteszk, darabos tömegmozgások, kultikus, liturgikus himnuszok, indulathangokkal kombinált eksztatikus táncok, víziószerű táncok. A mozdulatok expresszivitásra törekednek, de a mozgás sohasem túldimenzionált. Kivételt ez alól csak az eksztatikus tánc befejező része jelent. Ebben a részben egyre erőteljesebb forgásokkal jelenítik meg a transzállapotot. A dráma a valóság és képzelet határán játszódik: a szereplők maguk is élet és halál között mozognak. A közönség egy újraélesztési szertartás tanúja: a halott leány feltámasztását apja és az öt siratók az arra vetődő idegentől várják, akinek kísérletei azonban kudarcba fullnak. A lányt végül az orchidea-áldozat táncával keltik életre. A drámában az élet-halál-álom összemosódása, a szereplők médiumként való felfogása, a víziók megjeleníté-



29. Fülöp Zoltán színpadképe az *Ayrus leánya* című kórusdrámához, 1931
(Fotó: MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Adattár, MKCS-C-I. 107/50/10)

se a szürrealizmus eszközeihez állnak közel. Ezek a törekvések a *Lényegretörő Színház*ban már az *Oidipusz* 1927-es előadása óta jelen voltak. Párhuzamként gyakran említik Palasovszkyékkel kapcsolatban Antonine Artaud 1932-ben íródott *A kegyetlen színház* című, első kiáltványát.[158] Hatásokról nyilvánvalóan nem beszélhetünk. Az nem véletlen azonban, hogy a tánc, ill. a mozgás, mely minden kultúra rituális előadóművészetében főszerepet kapott, az avantgarde színházakban újra központi szerephez jut.

Ha az *Ayrus leánya* című kórusdrámát összehasonlítjuk a kilenc évvel korábban írt *Új stáció*ban foglaltakkal, akkor látható, hogy programjukat szinte maradéktalanul megvalósították, a művészetet visszaadták a tömegeknek. A mű a kortárs kritikai értékelés szerint is [159] előremutató eseményt jelentett a magyar színházi életben. Valóban ez a darab a *Lényegretörő Színház* törekvéseinek betetőzése, egy új műfajnak, a rítusokig visszanyúló kollektív kórusműnek színpadra állításával. A szintézisnek ezt a fokát később már nem tudták elérni.

Groteszk törekvések az utolsó periódusban

Ugyanakkor a *Lényegretörő Színház* történetében a komikusra, groteszkre való hajlam szintén végig jelen van. 1930 után két ilyen darab készült: az *Ayrus leányával*

egyszerre bemutatott *Srác és Vagabund Hipokríciában* című[160] szöveges burleszk-pantomim és az *Európa* című komédia, melyet George Kaiser műve alapján állítanak színpadra.[161] Az első darab a kortárs kritika szerint az elmechanizálódott élet merev sablonokba szorított fonákosságait és a különböző kényszereket – mint etikett, sportörület – karikírozta ki.[162] Róna Magda szerint az *Európa* igen sikeres előadás volt, melyet nem utolsósorban Gergely Tibor (1900–1978) díszleteinek köszönhetett.[163] Gergely Tibor, aki az 1930-as évek elején Bécsből Magyarországra látogatott, elsősorban Fülöp Lajosról, Lukács Györgyről, Balázs Béláról készített karikatúrái révén vált ismertté. A 30-as években készült illusztrációkat a *Tükör* című lap számára, melyek sok hasonlóságot mutatnak az *Európa* díszleteivel. Szintén ő készítette a *Babiloni vásár* című pantomim díszleteit is, melyet ugyanezen az estén adtak elő.[164] Ez a mű is epikus tánckölteményeik sorába illeszkedik, az aranygölem körül megbabonázottan táncoló emberek mozgását mutatja be. Ez a téma – a külső kényszer által meghatározott, mechanikus mozdulatok – a *Lényegretörő Színház* előadásaiban már kezdettől fogva jelen van. Cocteau: *Az Eiffel-torony násznépe* című darabjától a *Rendkívüli Színpad Mechanizált ember* című előadásán, a *Srác és Vagabund* burleszken át egészen a legutolsó előadásukig fellelhető. A mesterséges, gépies és az érzelmi, természetes ember konfliktusát állítják színre ebben az utolsó, 1934-ben a

Magyar Színházban előadott „totális játékban”, a *Bábel*-ben.[165]

Az utópisztikus darab a tökéletes társadalom racionalis, monoton hangú, gépiesen mozgó lakói között játszódik, ahová az néhány korabeli szereplő téved be, akik ezt a Madách *Falanszter*éhez hasonló környezetet érzelmekkel rombolják szét. A konfliktus Palasovszkyék szerint nem oldható meg. Ismét az 1922-es *Új Stáció*ban leírtakhoz kanyarodnak vissza, de az új művészet már nemcsak a modern művészet racionalizmusával, hanem az egyre inkább elembertelenedő külvilággal áll szemben. Márkus László a *Magyar Hírlap*ban[166] megjelent cikkében így ír Palasovszkyék színházáról: „Utoljára a század elején alakult Thália Társaság programja volt, hogy a sematikus gépiesedett szavalás helyett a természetes beszédet és a szoborszerű pantomim helyett a természetes mozgásból elvont gesztust fogják egy nekik való rendező vezetésével művelni.”

A Palasovszky által rendezett darabok valamilyen módon mind az ösztönösség mellett érveltek, így jöhetett létre kettőjük találkozója[167] és az *Új Thália* megalakítása. A műről fennmaradt számtalan kritika alapjaiban véve dicsérő, bár Felkai művének madáchi felhangjait szinte mindegyik írás rosszállva említi.[168] Még a jobboldali lapok is elismerik a darab erényét, így például Bortnyik Sándor díszleteit.[169] Utóbbiakat sajnos csak

leírások alapján tudom említeni. A *Pesti Hírlap* szerint „sokszögű díszletek” voltak, melyeket „érdekesen komponált” meg. A *Reggel* említi, hogy kivitelben kissé szegényesek, bár elképzelésben kitűnőek voltak, a *Magyarország* is modern díszletekről beszél. Bortnyik tehát a mozgalom első és utolsó darabjában is közreműködött, mindkétszer szatirikus darabhoz készítve díszleteket.

A Márkus László által támogatott *Új Thália* azonban csupán három előadás erejéig tudott fennmaradni. Ennek oka a jobboldal támadása volt, melyet 1929-ben a Toller-dráma előadási szándékával nyíltan kihívtak maguk ellen. Ehhez társult természetesen Madzsarné személye is, akinek *Korszerű szvit* című darabját egy évvel ezelőtt tiltották be. Egyáltalán a mozgásművészet még a szövetség megalakítása után sem nyerte el soha a hivatalos körök tetszését. Ezek és a *Lényegretörő Színház* előlétele vezettek tehát a mozgalom ellehetetlenüléséhez, melynek egy rövid ideig úgy tűnt, hogy Márkus László személyében rangos pártfogója akadt, hiszen a *Bábel*t a Royal Színház másorra kívánta tűzni. Ezt a hivatalos elismerést azonban hamarosan visszavonták. Palasovszky Ödön Róna Magdával 1938-ig még biztosan tanított a Madzsar-intézetben,[170] de nyilvánvalóan színházban való munkára csak rövid időre nyílt már lehetőségük 1945 után.

Fodor Zita

JEGYZETEK

1 Elhangzott az 1928-as esseni tánckongresszuson. Kurt Joos: *Tanztheater und Theatertanz*. In: *Jeder Mensch ist ein Tänzer. Ausdruckstanz in Deutschland zw. 1900–1945*. Gießen 1993, 77.

2 Az, hogy a klasszikus balett nevezhető tulajdonképpen az első modern művészetnek, Rényi András 1992–93-ban tartott „Test és Tér között” című egyetemi szemináriumán vetődött fel először.

3 Vaszilij Kandinszkij: *Über das Geistige in der Kunst*. München 1912

4 Denis Bablet: *Der Anteil des Malers*. In: *Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert. Kiállítási katalógus*. Frankfurt/M. 1986

5 A tánc lélektanáról. In: Bálint Lajos: *Színészek, táncosok*, artisták. Budapest 1979, 247.

6 A magyar táncművészet kezdetei című film, MTV, 1970-es évek. A forgatókönyvet Merényi Zsuzsa írta.

7 Walter Sorell: *Aspekte des Tanzes. Gestern, heute, morgen*. Wilhelmshafen 1983

8 Dirk Schepers: *Das Triadische Ballett und die Bauhausbühne*. Schriftenreihe der Akademie der Künste. Bd. 20, Berlin 1988

9 Helmut Günther: *Jugendstil und moderner Tanz*. Stuttgarter Zeitung 1964. V. 9.

10 Lisa Ullmann: *Lában Rudolf*. In: *Táncstudományi Tanulmányok*. Szerk.: Dienes Gedeon és Morvay Péter. Budapest 1959–60, 79–91.

11 Ján L. Kalina: *A kabaré világa*. Budapest 1968

12 Kassák Lajos–Pán Imre: *A modern művészeti irányzatok története. A dadaizmus*. Nagyvilág 1957/3, 449–57.

13 Szabó Júlia: *A magyar aktivizmus művészete 1915–1927*. Budapest 1981, 153, 18. jegyzet

14 Rudolf von Laban: *Das chorische Kunstwerk*. In: 1. jegyzetben i. m. 88.

15 Rudolf von Laban: *Ein Leben für den Tanz*. Dresden 1935

16 Schlemmer és Wigman személyesen is ismerték egymást, az 1928-as esseni tánckongresszuson mindketten felléptek. A stuttgarter Oskar Schlemmer Archivum birtokában van Schlemmernek egy Wigmanhoz írt levele.

17 Mary Wigman: *Der neue Künstlerische Tanz und das Theater*. In: 1. jegyzetben i. m. 77–82. Az, hogy Wigmanék az előző tánckongresszusról távol maradtak, arra vezethető vissza, hogy ott Laban, ahogyan a *Deutsche Chorsänger und Tänzerbund*ban is, igen domináns szerepet töltött be. A kongresszus alkalmából – ahol Lothar Schreyer mellett Oscar Schlemmer is tartott előadást, *Abstraktion in Tanz und Kostüm* címmel – esténként kizárólag Laban-darabokat adtak elő.

18 Vera Skoronel: *Meine tänzerische Arbeit und Stellungnahme zur Tanzenentwicklung*. Berlin 1929. Idézve: 1. jegyzetben i. m. 38.

19 Az ide vonatkozó képeken kívül, melyek Rudolf Lämmel: *Der moderne Tanz c. könyvéből* valók (Berlin–Schönberg 1928), más információt nem sikerült szerezni a darabról.

20 Rabinovszky Máriusz: *A tánc 1930-ban*. Nyugat 1930 II. 302–304. In: *Mozdulatművészet*. Szerk.: Lenkei Júlia. Budapest 1993, 90–94.

21 *Színház és Film* 1930, 1. sz.

22 Palasovszky Ödön: *A Lényegretörő Színház*. Budapest 1980. Idézet: 201–202.

23 L. a 22. jegyzetben i. m. 203.

24 Kassák Lajos: *Képacek*. MA 1922/4, 52–54.

25 Nyugat 1922. febr. 1. Bortnyik írása a Magyar Írás 1922. márciusi számában jelent meg.

26 Akasztott ember 1922/1. szám, folytatás a 2. számban

27 Valószínűleg Barta Sándorról van szó, aki a lapban gyakran publikált b. s. monogram alatt.

28 Passuth Krisztina: *Magyar művészek az európai avantgarde-ban 1919–1925*. Budapest 1972, 52.

29 Részlet Kállai Ernőnek a MA utolsó bécsi számában megjelent írásából. Idézet: Szabó Júlia i. m. 148.

30 Rozgonyi Iván: *Beszélgetés Bortnyik Sándorral*. Művészettörténeti Dokumentációs Központ Közleményei III. 1963. Említi Bortnyik és Molnár Farkas találkozását.

31 Bortnyik Sándor: *Művészet és proletárforradalom*. Akasztott ember 1922/3–4.

32 Passuth i. m. 172.

33 Beszélgetés Bortnyik Sándorral. (Kérdező: Hajdú István) Kritika 1976/8, 16–20.

- 34 Dokumentum 1927, 5. szám
- 35 Kozma József: A szintetikus kórusdráma és a zene új szerepe. Színház és Film 1930, I. sz. 15.
- 36 Szabó Júlia i. m. 148.
- 37 Ezzel a kérdéssel Kocsis Rózsa foglalkozott, melyet Szabó Júlia könyvének utolsó fejezete utáni 46. sz. jegyzetben említ. Palasovszky Punalua című kötete 1926-ban, a Karmazsin 1927-ben jelent meg, mindkettő az Új Föld kiadójának gondozásában.
- 38 MA VIII. 1923, 9–10. sz.
- 39 Palasovszky Ödön: Visszaemlékezések. MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Adattár MKCS-C-I. 107/299-301
- 40 Szabó Júlia i. m. említi, hogy Hevesy Aktivisták c. röpirata Kassák borítójával jelent meg.
- 41 Programját a MA 1917-es II. évfolyamának 11. számában közli, 179.
- 42 MA II. 1917, 169–169.
- 43 MA III. 1918, 2. szám, 32.
- 44 Színház és propagandaszínház. MA VI. 1921, 1–2. szám, 13. A cikk folytatása: 3. szám, 24. és 4. szám, 40. Színpad c. írásában (7. szám 87.) a színpad belső problémáiról ír. A következő rész Forma-problémák címmel: VI. évf. 8. szám, 103. Utolsó, a MÁ-ban megjelent e témával kapcsolatos írását a VII. évfolyam 8. számában közli Új művészek és a Proletkult címmel.
- 45 Akasztott ember 1922/ 3–4. szám, I. a 31. jegyzet
- 46 Forgács Éva: Le a széplelkek macskazenéjével. A magyar Dadáról. Nappali ház 1993/3, 60.
- 47 MA VII. 1922/4, 52–54.
- 48 Werner Hoffmann szerint Piet Mondrian Gesamtkunstwerk-gondolata hasonló, bár radikálisabb szerepet szán a művészetnek. E szerint a művészetnek a szépséget és a logikát kell viszahoznia az életbe, és mindaddig csak pótlék marad, amíg ez nem teljesül. Át kell formálnia a világot, és amikor annak egyensúlya visszaállt, akkor neoplaszticizmusának önmegsemmisítő hivatása véget ért: feloldódik az életben. L. Werner Hoffmann: Piet Mondrian. In: A modern művészet alapjai. Budapest 1974, 253–261.
- 49 Palasovszky Ödön 1970. március 27-én a Fészek Klubban tartott előadását illusztrálva vetített Uitz Bélától származó, a Lényegretörő Színház számára készített terveket. Ez a hír valószínűleg Ernst Toller Géprombolók c. darabjára vonatkozhat, melynek műsorfüzetét Uitz Luddita-sorozatának két lapja díszíti: Színházművészeti érdekességek. Népszabadság 1970. márc. 27.
- 50 A Zöld Szamár és társai. Bánki Ilona és Rózsa T. Endre beszélgetése Palasovszky Ödönnel. Kritika 1981, 6. sz. 3–5.
- 51 Szabó Júlia i. m. 147, 15. sz. jegyzet: Kassáknak a Kassák Lajos Emlékmúzeumban található hagyatékára hivatkozik, a MA 1917–19. évi rendezvényeinek ismeretében..
- 52 L. a 22. jegyzetben i. m. 217.
- 53 Palasovszky: Visszaemlékezések, 39. jegyzetben i. m.
- 54 L. az 50. jegyzetben i. m. 4.
- 55 L. a 22. jegyzetben i. m. 214.
- 56 Palasovszky Ödön: Meredek művészet. MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Adattár MKCS-C-I. 107/19
- 57 Uo. MKCS-C-I. 107/436/1–109
- 58 Uo. MKCS-C-I. 107/565
- 59 Uo. MKCS-C-I. 107/564
- 60 Pantomim és tánc. Karl Günther Simon A pantomim c. könyvéből. In: A korszerű színház. A pantomim. A Magyar Színházművészeti Szövetségi Kiskönyvtára. Színháztudományi Intézet, Budapest 1964, szerk.: Sz. Szántó Judit
- 61 Az ember mint marionett, ill. az ember és tökéletes gép közötti átmenet variációira Oscar Schlemmer színpadi művei szolgáltatták az egyik legjobb példát. Kapcsolatáról a német romantikus elképzelésekkel l.: Eric Michaud: Das abstracte Theater der zwanziger Jahre. Von der Tragik erlöste Figuren. In: Denis Bablet 4. jegyzetben i. m.
- 62 Ayrus leánya: szöveg, szcenárium, koreográfia: MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Adattár MKCS-C-I. 107/440/1–75; a Bilincsek leírása: uo. MKCS-C-I. 107/457
- 63 Palasovszky Ödön: Róna Magda és az Új elvű színház. Színház 1980/9, 46–48.
- 64 L. 57. jegyzet
- 65 A Mentor könyvesboltbeli kiállítás meghívóját Hevesy Iván előszavával jelentetik meg.
- 66 Szabó Júlia i. m. 110.
- 67 L. a 30. jegyzetben i. m. 26.
- 68 Elhangzott Passuth Krisztinának az 1993–94-es tanévben tartott „XX. századi képzőművészet” c. egyetemi előadásán.
- 69 Borbély László: Bortnyik Sándor. Budapest 1971
- 70 L. a 30. jegyzetben i. m.
- 71 Az ezekről a képekről készített fényképfelvételek Bortnyik Sándor fényképeinek aukcióin szerepeltek 1992-ben Münchenben 1718-as és 1700-as számok alatt.
- 72 L. a 30. jegyzetben i. m.
- 73 Élet és Irodalom 1969. április 5.
- 74 L. a 30. jegyzetben i. m.
- 75 Forgács Éva 46. jegyzetben i. m.
- 76 A pantomim forgatókönyve és a hozzá készült díszletek a Periszkóp c. Aradon kiadott folyóirat 1925/1. számában jelentek meg (25–27. oldal).
- 77 L. az 50. jegyzetben i. m.
- 78 Az ember, bábu és mehanizmus c. cikk (Film és Színház 1930/II. szám) P. aláírással jelent meg – valószínűleg Palasovszkytól származik.
- 79 Az Eiffel-torony násznapjához legalább három díszlet készült; ennek az egynek a fényképét a Corvina Kiadó fotóarchívuma őrzi: tempera, 19 x 24 cm. Közölve: Művészet 1978/8, 48. (A művész dunaiújvárosi Uitz-teremben rendezett kiállításán volt látható.)
- 80 Nádaai Pál: Színpadművészet és iparművészet. Magyar Iparművészet 1925, 101–103. A folyóirat 1914. évi 1. számától kezdve foglalkozott a színpadművészettel, ezt a számot teljes mértékben ennek a témának szentelték. Az idézett sorok az Új Orfeusz díszleteire vonatkoznak.
- 81 Az újság, 1925. április (MKCS-C-I. 107/137)
- 82 Zöld Szamár: szatirikus színház. Népszava, 1925. március (MKCS-C-I. 107/134)
- 83 További kritikák az Zöld Szamár Színházról: Világ, 1925. március, Nemzeti Újság, 1925. március (MKCS-C-I. 107/132); Magyar Írás, 1925. április Raith Tivadartól. (MKCS-C-I. 107/133)
- 84 Bortnyik Sándor és Hevesy Iván vagy az elővezetett Zöld Szamár címmel, MA, 1925. júniusi szám utolsó lapja.
- 85 Palasovszky Ödön válasza Gergely Sándornak. 100%, III. évfolyam, 3. szám, 183.
- 86 Kocsis Rózsa: Igen és nem. A magyar avantgard színjáték története. Budapest 1973, 337.
- 87 Egy, a Mozduiatművészet c. könyv (I. a 20. jegyzet) 71. oldalán közölt műsor szerint Madzsar Alice, Szentpál Olga és Dienes Valéria iskolái is felléptek Bethlen Margit grófnő egy gyermekpantomimjában a máltai lovagok szövetségének kórházi alapja javára.
- 88 Lappang.
- 89 A hagyatékban három, Új Föld-esthez készült plakát, ill. műsor található. Ezek szerint: 1926. május 12-én (2. előadás) a Zeneakadémia kamaratermében, október 23-án Öt világrész költszete címmel a Zeneakadémia nagytermében szerepeltek, 1927. április 9-én pedig a Zeneművészeti Főiskola nagytermében.
- 90 L. az 50. jegyzetben i. m. 5.
- 91 Nemes László: A német színpad a világnézetek harcában. 100 % 1927/1. szám, 56–59; a Meyerholdról közölt írás: 1927/3, 75; német színházi bemutatókról: 1928/1. szám, 161–163.
- 92 Népszínház és munkásszínpad. Színház és Film 1930/1. szám, 13.
- 93 1926. október legelején, a Teréz körüti színházban lép fel, melynek igazgatója a magyar kabarészínház egyik legfontosabb alakja, Nagy Endre volt.
- 94 MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Adattár, MKCS-C-I. 107/30/2
- 95 Uo. MKCS-C-I. 107/205
- 96 Uo. MKCS-C-I. 107/201
- 97 100% 2. évfolyam, 432–433.
- 98 George Grosz Reggel öt órakor című plakátja az Ék 1. számában, 1923 márciusában jelent meg. John Heartfielddel közösen írt manifesztumuk az Ék előzményében, az Akasztott ember című folyóirat 1922/1., szeptemberi kiadásában olvasható.

- 99 Színház és Film 1930/1. szám
- 100 Az Újság 1927. május 1-jei számában, az Új Föld nyolcadik propagandaejtje alkalmából írt cikk kiemeli Kövesházi Ágnes, aki mozdulatának belső ritmusával és tökéletes plaszticitásával egészen új táncstílust teremtett. További cikkek: Újság, 1926. május 15; Magyar Hírlap, 1927. április 10.; Népszava, 1923. május 3.
- 101 Kövesházi Ágnes: MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Adattár, MKCS-C-I. 164. fond (a feldolgozás alatt lévő részben). A verset 1926. május 12-én adták elő.
- 102 Kassák Lajos–Pán Imre: A modern művészeti irányzatok története. A Dadaizmus. Nagyvilág, 1957/3, 449–457.
- 103 1928. február 25. Zeneakadémia kamaraterme
- 104 Előadások 1928. február 25-én, március 21-én, március 31-én és április 25-én a Zeneakadémia kamaratermében.
- 105 1. Cikk-Cakk-est: *Tamás Aladár*: Új dalok, 2. est: Magány ül felettem, 4.–5. est: *Hidak* című verse. A munkáskórus az első Cikk-Cakk-esten *Majakovszkij* 150 millió és Gépritusban című verseit adta elő.
- 106 Mindkettő 1928. március 21-én. Utóbbit a kortárs kritika általában elmarasztalta.
- 107 Palasovszky Ödön szövegére Kövesházi Ágnes és táncsoportjának három tagja adta elő.
- 108 A Cikk-Cakk-tánc koreográfiája és Kalmár Elza jelmeztervei: 101. jegyzetben i. m.
- 109 *Fülöp Lajos*: Kövesházy Kalmár Elza. Művészet 1909, 162–170.
- 110 Magyar Képzőművészek és Iparművészek Egyesülete. 1907-ben Szablya-Frischauf Ferenc kezdeményezésére alakult, 1908 óta rendezett kiállításokat. A KÉVE művésztszövetség és iparművészek fejlesztését és művelését tartotta céljának. Kalmár már 1913-as kiállításuktól kezdve (Budapest, Nemzeti Szalon IV. kiállítás) részt vett munkájukban. Elsősorban kerámiákat mutatott be.
- 111 Kalmár Elzának a mozgásművészettel való kapcsolata jelenleg feldolgozás alatt áll.
- 112 Előadás: 1928. február 25.
- 113 MKCS-C-I. 107/1–109
- 114 1928. november 24.
- 115 Ekkori baloldali érzelmeiről l.: *Borghida István*: Két levél Boromisza Tibor hagyatékából. *Korunk* 1977/4, 286.
- 116 L. a 101. jegyzet
- 117 L. az 1. jegyzetben i. m. 55.
- 118 Előadás: 4. és 5. Cikk-Cakk-esten. Zene: Kozma József, koreográfia: Kövesházi Ágnes
- 119 Bemutató: 1928. március 21. A Cikk-Cakk-estékhez készített plakátjairól: *Haulisch Lenke*: Boromisza Tibor. Első kísérlet telepalapításra. Művészettörténeti Értesítő XXXIII. 1974, 300–307. A Magyar Nemzeti Galéria 1980-as Boromisza-kiállításán két, a Géprombolókra vonatkozó akvarell (22 x 30 cm) volt kiállítva az akkori Munkásmozgalmi Múzeum tulajdonából. Ezek egyikéről készült fénykép ma a Palasovszky-hagyatékban van: MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Adattár, MKCS-C-I. 107/42/14.
- 120 Géptánc néven is ismert, az első Cikk-Cakk-est kivételével mindegyiken szerepelt. Zene: Kozma József. Kövesházzal együtt négy táncosnő adta elő Palasovszky vezetésével.
- 121 4. és 5. este
- 122 MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Adattár, MKCS-C-I. 107/480/8
- 123 Uo. MKCS-C-I. 107/480/6. Itt valószínűleg a Szimulán játékhoz és az Iliászhoz készült bokszeccsre gondolhat az író.
- 124 Uo. MKCS-C-I. 107/480/15
- 125 Uo. MKCS-C-I. 107/49
- 126 Uo. MKCS-C-I. 107/480/8, MKCS-C-I. 107/480/4
- 127 Happy end-est: 1928. október 13.; Mechanizált ember: 1928. október 27.; Lélegzők: 1928. november 10. Mindegyik a Zeneakadémia kamaratermében.
- 128 Fordította és rendezte: Tiszay Andor. Október 27-én is előadták.
- 129 L. *Kocsis Rózsa* 86. jegyzetben i. m. Fotó: MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Adattár, MKCS-C-I. 107/35/7
- 130 A szoborról az általam eddig ismert egyetlen leírás *Palasovszky Ödön* A Lényegretörő Színház című könyvének 58. oldalán található.
- 131 Az álarckokról *Kocsis Rózsa* ír idézett művében.
- 132 MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Adattár, MKCS-C-I. 107/158
- 133 Uo. MKCS-C-I. 107/155. Gépelt példány: MKCS-C-I. 107/482/4, *Keddi játék* címmel. Ebben bár szerepel Bimini alakja, valószínűleg nem azonos az említett művel.
- 134 Magyar Kurír 1928. november, *Somogyi Vilmos* cikke. Uo. MKCS-C-I. 107/154
- 135 Uo. MKCS-C-I. 107/154
- 136 L. a 22. jegyzetben i. m. 59.
- 137 Előadások: 1928. december 8. *Árnyak* címmel, 1929. január 12. *Kezek* címmel, február 9. *Számok élete* címmel. A hatkarú istennő fotója: MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Adattár, MKCS-C-I. 107/124/18
- 138 L. a 22. jegyzetben i. m. 60. George Modest szövegére, kísérőzenéjét Kozma József szerezte. Kádár Anna és Palasovszky Ödön adták elő.
- 139 *Forgács Éva* 46. jegyzetben i. m.
- 140 L. a 101. jegyzet
- 141 Oidipusz néven, Kozma József zenéjével. A darab szövegkönyve: uo. MKCS-C-I. 107/467
- 142 Kérdéses, hogy mindezt megvalósították-e. A fennmaradt szövegkönyv ugyan pontosan leírja az instrukciókat, de ezekből az elektronikus részeket kihúzták.
- 143 *Szabó Júlia* 51. jegyzetben i. m. 116. A híradás a Bécsi Magyar Újságból származik.
- 144 L. uo. 153.
- 145 1929. május 27-én az Új Színházban Madzsar Alice mozgásművészeti csoportjával ismét előadták.
- 146 Új Nemzedék 1929. február 21. MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Adattár, MKCS-C-I. 107/189. Újságkivágatok a darabbal kapcsolatban: uo. MKCS-C-I. 107/471/1–24. Fotó: uo. MKCS-C-I. 107/34/1, közli *Kocsis Rózsa* i. m.
- 147 Felesége szóbeli közlése szerint ekkoriban készített egy szintén montázsokból és karikatúrákból álló albumot, ugyancsak George Grosz hatása alatt.
- 148 *Richard Schechner*: A performance (Budapest 1984, 107.) című könyvében állítja szembe az eredményességre törekvő rítusokat és a szórakoztatást célzó színházat. Palasovszkyék a közönség bevonására még nem törekedtek, de színpadi művekben határozottan a rítusok felé fordultak.
- 149 L. 57. és 64. jegyzet
- 150 A Madzsar-csoport a Palasovszky-hagyatékban fennmaradt műsorok szerint 1929. május 27-én az Új Színházban, június 5-én ugyanott, 1930. február 16-án és 23-án a Belvárosi Színházban, 1931. április 28-án a Fővárosi Operettszínházban lépett fel. 1931. július 4-én és 23-án a Fővárosi Növénykertben adott koncertet.
- 151 L. a 62. jegyzet. A fénykép: MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Adattár, MKCS-C-I. 107/44/10
- 152 A bemutató 1933. március 24-én lett volna. Később a szolnoki művésztelepen Róna Magda előadásában bemutatták *Rombolás* című részét. Zene: Szelényi Iván, scenika: Tiszay Andor, rendezte: Palasovszky Ödön. Két fő részből állt volna: *Sorsok keresztútja*, és *Félelem*.
- 153 Zene: Kozma József. A darabot csak egyszer játszották, 1931. április 28-án a Bilincsekkel, valamint a Srác és Vagabund Hipokríciában című művekkel együtt.
- 154 A színpadképről készített fotó (MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Adattár, MKCS-C-I. 107/50/10, közli *Kocsis Rózsa* i. m.) hátoldalán lévő felirat szerint tervezője Palasovszky Ödön, Fülöp Zoltán csak aláírta volna azt. Azonban Palasovszky egyik általam ismert írásában sem említi, hogy a terv tőle származna. Fülöp Zoltán 1929-től scenikai asszisztensként dolgozott Oláh Gusztáv és Márkus László mellett az Operaházban. Ez az 1931-es terv rokonságot mutat Oláh korabeli díszletterveivel.
- 155 Appia színpadképeiről: *Raumkonzepte*. Kiállítási katalógus, Frankfurt/M. 1986, 23. oldal
- 156 Alexandra Exterről: *Theater in Revolution: Russian Avantgarde Stage Design 1913–1935*. Thames and Hudson, The Fine Arts Museums of S. Francisco, 1992

157 MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Adattár, MKCS-C-I. 107/270/1–36

158 *Antonine Artaud: A kegyetlen színház*. Szerk: Vinkó József. Budapest 1985, 147.

159 *Márkus László* in: Magyar Hírlap, 1931; *Polyák Erzsébet Mária* in: A Toll, 1931. május 12. Márkus László szerint az avantgarde színjátékba változást hozott ez a darab: „Ez a görög színház, s ezekből sok elevenedik meg a Granovszkij groteszk tömegeiben, a Tayroff jelképes színpadain és a Meyerhold kollektív mechanizáltságában. De ezek az újak a görög színház egyes részleteit fejlesztik abszurdumig túlzó programszerűséggel, míg az a kezdeti valami, amit Palasovszky emberei mutatnak, ez általánosabb, gazdagabb, fejlődésesebb, mert naivabb.”

160 A darab *Andersen: A király új ruhája* című meséje alapján készült.

161 Koreográfia: Madzsar Alice–Róna Magda. Zene: Kozma József, díszlet: Gergely Tibor.

162 Délibáb, 1931. április 25. A darabról igen kevés dokumentáció maradt fenn.

163 L. a 62. jegyzetet. Kritika: Délibáb, 1931. október. Gergely Tibor (1900–1978) Lukács György köréhez tartozott. 1919 végén Lesznai Annával részt vett a Vasárnapi Kör bécsi átszervezésében. A KUT, majd a Szocialista Képzőművészek Csoportjának

tagja. Hagyatéka a Hatvany Lajos Múzeumba került, amely 1974-ben rendezett kiállítást műveiből.

164 Koreográfia: Madzsar Alice–Róna Magda. Zene: Szelényi Iván. Madzsar-művészcsoport, a Munkás testedzők és színját-szók részvételével. Rendezte: Palasovszky Ödön. Az előadásról a hagyatékban fényképek nem maradtak fenn.

165 Felkai Ferenc művét háromszor vitték színpadra, először március 5-én, Palasovszky rendezésében, Madzsar Alice és Róna Magda művészcsoportjának részvételével.

166 Magyar Hírlap, 1931. május 10. *Márkus László: Az Új színház*.

167 *Talpassy Tibor: Az Új Thália bemutatkozása*. Szabadság, 1934. március 6. A Bábel kapcsán dicséri Márkus Lászlót, aki színpadi tekintélynek és becsületének egész súlyával a mozgalom mellé állt.

168 MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Adattár, MKCS-C-I. 107/53/1 jelzetű cikk a bemutatóról. A rendezést és a díszleteket a szerző is dicséri. Lásd még: Pesti Hírlap, 1934. március 6., ugyanezeket a dátumokon: Pester Lloyd, Az Est, Magyarság, Magyarország, Az Újság, Magyar Hírlap.

169 A díszletekről az újságcikkek néhány említésén kívül semmit sem sikerült találnom.

170 Pester Lloyd, 1938. február 17. Egy, az intézetben tartott előadást ír le, melyben Róna Magda is részt vett.

DIE VERBINDUNG DER BILDENDEN KUNST UND DER KUNST DER BEWEGUNG ÖDÖN PALASOVSZKY: DAS WESENSTHEATER

Den obenerwähnten Ausdruck prägte der Schriftsteller und Regisseur Ödön Palasovszky (1899–1980) 1929; so faßte er das Wesen seiner verzweigten Experimente zusammen. Sein Theater ist eine von jenen Bestrebungen der Zeit, die – in enger Verbindung mit der Idee des Gesamtkunstwerkes – die Synthese des Lebens und der Kunst anstreben. Die Vorstellungen wurden aus mehreren Richtungen, durch verschiedene Künstler entfaltet, der Schlüssel seiner Bewegung steckt in der treffenden Bezeichnung „Wesenstheater“ (Lényegretörő Színház). Der Ausdruck verkörpert nicht nur politischen Inhalt, sondern ist tiefer, er bedeutet die Rückkehr zu den Anfängen der Kunst. Das Ziel von Palasovszky und seiner Mitarbeiter war die Schaffung eines komplexen, alle Sinnesorgane in Anspruch nehmenden Theaters, das die Sehnsüchte des neuen Menschen für die neue Generation vermittelt.

Ihr Stellenwert in der ungarischen Kunstgeschichte kann durch den Vergleich mit der Theater- und Kunsttheorie des von Lajos Kassák (1887–1967) geführten Kreises um die Zeitschrift MA (Heute) definiert werden, mit der sie einige Berührungspunkte aufweist. Die von Kassák gegründete Zeitschrift MA (1916–1922) erschien seit 1920 in Wien. Der Schriftsteller und Regisseur János Mácza publizierte bereits seit 1917 in der Zeitschrift regelmäßig seine theatertheoretischen Schriften. Zu jener Zeit gehörte ebenfalls zu MA der Künstler Sándor Bortnyik (1893–1976); dem Maler kam in den späteren Ereignissen eine bedeutende Rolle zu. Unter den erwähnten Künstlern war er der einzige, der zu den sich anbahnenden ungarischen Bewegungen zurückfand. Kassák gab 1921 zunächst das Album von Bortnyik, nachher sein eigenes heraus, aus dem später die Benennung der geometrisch-abstrakten Richtung „Bildarchitektur“ abgeleitet wurde.

Iván Hevesy (1983–1966), neben Palasovszky Mitbegründer der Bewegung, bezeichnete in einem Artikel Anfang 1922 die Anhänger der Bildarchitektur und selbst die Richtung als weltfremd.[1] Bortnyik verteidigte nun Kassák,[2] der zu jener Zeit seine grundlegende Schrift über die Bildarchitektur unter dem selben Titel erscheinen ließ.[3] Wird dieser Artikel mit dem im selben Jahr erschienenen *Manifest für die neue Kunst* von Palasovszky und Hevesy verglichen, kristallisiert sich der große Unterschied zwischen den beiden Ansichten am besten heraus.

Nach kurzer Zeit meldete sich auch Bortnyik mit dem Artikel *Művészet és proletárforradalom* (Kunst und Proletarrevolution) in einer Zeitschrift, die links von MA stand.[4] Aus dem Artikel geht hervor, daß er den Konstruktivismus nur mehr in Raum und Zeit gestellt akzeptieren kann. Auf der Suche nach der Nützlichkeit der Kunst – was er als einzig für ethisch hielt – ließ er sich von dem bereits bei Gropius arbeitenden Farkas Molnár überreden und ging nach Weimar. Hier trat er jedoch nicht ins Bauhaus ein, Verbindung hatte er damit durch dessen ungarische Mitglieder. Noch in Berlin hatte er mit El Lissitzky darüber gesprochen, daß die abstrakte Malerei ihn nicht mehr befriedigt. Auf seinen in Weimar entstandenen Werken wandte er sich jedoch der geometrischen Abstraktion zu. Die flächenartigen Formen stellte er nun mehr im Raum dar. Das erste Werk in dieser Auffassung war das Bild *Stilleben mit Lampe*, 1923. Im selben Jahr entstand die erste, ausschließlich aus Flächenelementen bestehende Konstruktion *Komposition im Raum*, das wie eine Bühne viele seiner figuralen Konzeptionen beinhaltet. 1924 malte er auch das Porträt von Alfred Forbát und seiner Frau. In der Gestaltung dieser neuen Raumwahrnehmung wurde er also durch die Wirkung der Umgebung des Bauhauses aus mehreren Aspekten beeinflusst. In seiner Laufbahn erfolgte jedoch wiederum ein Bruch, den er durch Verwendung von Mitteln der Satire kompensierte, um sich damit nicht nur von seinen früheren Vorbildern, sondern auch von sich selbst zu distanzieren. Zu dieser Zeit entstanden die Werke *Grüner Esel*, *Venus und Apollo von Weimar* und *Der neue Adam*. Die satirische, dadaistische Darstellungsweise seines als erstes erwähnten Werkes stimmt mit den frühen Vorstellungen der Palasovszky-Bewegung überein. Zum Verstehen ihrer Verbindung ist es nötig, die Vorgeschichte des Wesenstheaters kurz zu schildern.

Die Vorgeschichte des erwähnten Manifestes aus dem Jahre 1922 reicht bis in die Jahre nach dem Sturz der Räterepublik zurück. Palasovszky arbeitete damals in der Literatur- und Kunstgesellschaft der Arbeiter (Munkások Irodalmi és Művészeti Szövetsége), die die Kulturorganisation der Sozialdemokratischen Partei war. Als eine ihrer wichtigsten Aufgaben betrachteten sie die Steigerung des Niveaus der Arbeiterbildung. Palasovszky und Hevesy kündigten in ihrem, in dadaistischem Stil verfaßten Manifest an, daß sie für die

Arbeiter Vorstellungen organisieren werden. Diese Veranstaltungen sind als unmittelbare Fortsetzung der früher durch die Zeitschrift MA organisierten Vorstellungen zu betrachten. Bereits in diesen früheren Aufführungen kam dem durch Pantomime begleiteten Gedicht, das später einen wichtigen Teil ihres Programmes bildete, große Bedeutung zu; die Choreographie dazu wurde von Frau József Madzsar, geb. Alice Jászi entworfen. Ihre ausdrucks-künstlerische Schule wurde 1912 gegründet, und sie nahm mit ihren Schülern an der Verwirklichung der gesamt-künstlerischen Vorstellungen von Palasovszky als Mitverfasserin teil. Palasovszky hielt die Pantomime für die älteste Form der Theaterkunst. Er führte den Ursprung des Theaters bis zu den magischen Tänzen und den aus diesen stammenden Gesten zurück. Das mit Pantomime begleitete Gedicht konnte bereits auf eine lange Vorgeschichte zurückblicken, es tauchte schon an den Dada-Abenden in Zürich auf. Die Sprech- und Ausdrucksschöre spielten auch auf den deutschen Arbeiterbühnen und bei den sowjetischen agitativen Veranstaltungen eine große Rolle. Bei Palasovszky sind also die Elemente, die die Synthese auf der Bühne bildeten, schon in den frühen Vorstellungen im Keim vorhanden: die Sprache, der Ton, die Bewegung, Musik, Licht- und Formrhythmen. (Zu den Vorstellungen verfertigte Béla Kádár – leider nicht erhalten gebliebene – als Lichtbild funktionierende Bühnenbilder.)

1925 hielt sich die Gruppe reif für eine Vorstellung von größerem Format, mit der sie vor das breite Publikum treten konnte. Es wurde das Grüner-Esel-Theater gegründet, das den Namen des Bildes des heimkehrenden Sándor Bortnyik trug. Palasovszky und seine Mitarbeiter griffen zunächst zu den Mitteln der Ironie, die sich ihrer Meinung nach am schärfsten gegen die Traditionen wendet, jedoch noch keine neue Alternative bietet. Das Plakat der Aufführung am 25. März entwarf Bortnyik, damit bewies er sein Interesse für den anderen Zweig der angewandten Künste. Auf der Kleinbühne in der Csengeri Straße tauchten solche Elemente auf, die für das ungarische Publikum völlig unbekannt waren. In der Einführung erschien in einem von Bortnyik entworfenen Kostüm der befrachtete Direktor, der Grüne Esel (von Farkas Molnár gespielt). Es wurde nachher das Stück *Hochzeitssgäste vom Eiffelturm* von Jean Cocteau aufgeführt, ebenfalls mit Bortnyiks Bühnenbildern. Die roten, blauen und orangefarbenen Kuben und schwebenden Formen des Bühnenbildes zitierten sein 1924 entstandenes Gemälde *Komposition im Raum*. Im Hintergrund stand die grotesk-naturalistische Darstellung von Paris.[5] Vor diesem Stück wurde von Palasovszky und einem Chor aus vier Maschinenschreiberinnen bestehend auch der Einakter *Neuer Orpheus* von Yvan Goll aufgeführt. Das Bühnenbild dieses Stückes – ebenfalls von Bortnyik – bestand aus einer De Stijl-artigen Kulisse, die vor die Paris darstellende Wand gezogen wurde. Im selben Jahr entstand die Pantomime *Der grüne Esel*, die aber erst 1929 auf der Prisma-Bühne gezeigt wurde. Der Untertitel hieß *Mechanisches Ballett*, und die Grundsituation des Gemäldes wurde einmal umgedreht, indem in den drei Hauptfiguren die Idee der Marionette zu komischen Figuren degradiert wurde. Die einzige vernünftige Figur und Leiter des Geschehens ist der grüne Esel. Die Pantomime entstand unter der Wirkung von Oskar Schlemmer, so wird darin nicht nur das Ideal der „Kunstfigur“ karikiert, sondern es gibt auch Übereinstimmungen mit dem im Bauhaus 1924 aufgeführten Stück *Meta oder die Pantomime der Orte*. Im Rahmen der *Új-Föld*-Vorstellungsabende suchte der Gesellschaft nach neuen Formen und operierte nicht mehr nur mit den Mitteln der Satire; damit begann die zweite Phase der Geschichte der Gruppe.[6] Diese Vorstellungen waren in erster Linie von literarischem Charakter: von Tänzen und Sprechchören begleitet wurden zeitgenössische Gedichte vorgetragen. Bei diesen Abenden kann am ehesten die Frage der Verbindung zwischen der Gruppe und Erwin Piscator sowie Wsewolod Meyerhold auftauchen; Palasovszky berief sich öfters darauf. Im Gegensatz zu den dynamischen, für die Agitation jedes Mittel (Akrobatik, Sport, Lichtbild, Statistik) einsetzenden politischen Theatern waren die Mittel des Wesenstheater jedoch eher zurückhaltend. Die Satire, der aus den Kabaretten bekannte Witz begleitete es jedoch

während seiner ganzen Laufbahn, so hatte es auf höherer Stufe auch die Aufgaben des „leichteren Genres“ übernommen, die in Ungarn auf weniger hohem Niveau erschienen waren. Im Repertoire waren die beliebten Autoren der deutschen Arbeiterbühnen (Majakowsky, Ernst Toller, Bruno Schönlanck) sowie die Vertreter der Züricher und Hannoveraner Dada (Tristan Tzara, Kurt Schwitters) zu finden. Aladár Tamás und Palasovszky traten mit surrealistischen Werken auf, die in den Kritiken manchmal als dadaistisch bezeichnet wurden. Künstlerische Dokumentation über diese Vorstellungen blieb nicht erhalten, außer den Sprechchor-Illustrationen von Andor Sugár, die in der von Aladár Tamás redigierten Zeitschrift *100 %* erschienen.[7] Nach den Vorstellungen des *Új-Föld*-Theaters wurde unter dem Namen *Cikk-Cakk* (Zickzack) mit Iván Hevesy, József Kozma, Ágnes Kövesházi und Aladár Tamás ein neues Problemtheater gegründet.[8] Laut ihres Programmes war ihr Ziel die Suche nach dem Rhythmus des Lebens: in der Geschichte des Wesenstheaters verwirklichten sie die futuristischsten Vorstellungen. Ein Abend[9] erhielt den Titel *Dythiramben der Maschinen*, in dem sie das größte, die Kunst der Zeit wahrscheinlich am meisten beeinflussende Erlebnis dramatisierten. Nach dem Gedicht *Ode zum Sportwagen* von Marinetti hatte Ágnes Kövesházi (1905–1971?) *Tanz der Maschinen* vorgebracht, der hauptsächlich aus geometrischen Bewegungen bestand. Die Tänzerin, die von der zeitgenössischen Kritik bereits in den Vorstellungen des *Új Föld* entdeckt worden war, galt als die treueste Vermittlerin der Ideen von Alice Madzsar. Durch ihre exakten und disziplinierten Bewegungen war sie die fähigste Interpretin der mechanischen Tänze. Mit ihr zusammen kam ins Theater ihre Mutter, die Bildhauerin Elza Kövesházi Kalmár (1876–1956), die bis 1930 Kostüme für das Theater und außerdem Plakate für einige Vorstellungen entwarf. Die besonders vielseitige Bildhauerin hatte ein inniges Verhältnis zum Tanz, wie davon zahlreiche, aus wahren Tanzerlebnissen geborene, in verschiedenen Techniken geschaffene Statuen zeugen.[10] Von den vielen Werken, die sie zu *Cikk-Cakk*-Abenden schuf können, hier nur zwei erwähnt werden: das Kostüm, das Ágnes Kövesházi am ersten *Cikk-Cakk*-Abend zum *Atmenden Tanz* trug und die dazu verfertigte Alabasterstatue bzw. das Kostüm der ebenfalls von ihrer Tochter vorgeführten Ausdruckskomposition *Feuerpredigt von Buddha*. Ebenfalls im Rahmen des Abends *Dythiramben der Maschinen* wurde eine Szene des Stückes *Die Maschinenstürmer* von Ernst Toller vor dem Bühnenbild von Tibor Boromisza (1880–1960) aufgeführt. Die nächste Parallele dieses Bühnenbildes kann im Werk von Friedrich Kiesler zum Stück *W.U.R.* von Karel Capek aufgewiesen werden, das im Dezember 1922 in Wien aufgeführt wurde. Ebenfalls sein Werk war der von den Kritikern hochgelobte Kostümentwurf zum Stück *Die Mumie vor Osiris*.

Für die Aufführungen des nach den *Cikk-Cakk*-Abenden zustande gekommenen *Rendkívüli Színpad* (Außerordentliche Bühne) war bereits eine komplexere, geschlossene Einheiten aufweisende Gedankenführung charakteristisch. In diesem Sinne wurden die Vorstellungen *Happy End*, *Der mechanisierte Mensch* und *Atmende* verwirklicht.[11] Die Themen von Palasovszky wurden also immer umfangreicher und determinierender – sie standen im Dienste einer bestimmten Propaganda. Insofern ist sie mit der Zweckmäßigkeit von Piscator zu vergleichen. Seine Themen sind jedoch noch immer allgemeiner als die des deutschen Regisseurs.

Von den verschiedenen Programmpunkten möchte ich *Kulissen der Seele* hervorheben; das Monodrama von Jewreinow wurde im Rahmen des *Happy End*-Abends vorgeführt. Das durch Freud inspirierte Stück spielt im Inneren des Menschen, die Spielenden verkörpern die verschiedenen Stufen des Ichs. Das riesige Bühnenbild von Éva Stricker, eine „Eingeweidekomposition“ betont mit der Hervorhebung der Lunge – als mechanisches –, und des Herzens – als Gefühlszentrum – vortrefflich die surrealistischen, gleichzeitig grotesken Intentionen. Laut Palasovszky waren die diversen Theaterexperimente bereits so verzweigt, daß es unmöglich wurde, sie in einem Abend zusammenzufassen. Nun entschied er sich, sich einer komplexen Gattung, dem dramatischen Chortheater zuzu-

wenden, wobei hauptsächlich die Bewegung als Grundlage betont wurde. Dies war allerdings bereits am Ende des Jahres 1928 in den Programmen der Prisma-Bühne erschienen.[12] In diesen Abenden kam dem Schattenspiel eine große Rolle zu, wobei das Werk *Göttin mit sechs Armen* von Ágnes Kövesházi unbedingt erwähnt werden soll (Bühnenbild und Kostüme stammten von Elza Kövesházi Kalmár). Am zweiten Prisma-Abend wurde die Seance-Tragödie *Die Hände von Ödipus* mit Parlando-Chor aufgeführt. Sie hatte schon früher auf dem Programm eines der *Új-Föld*-Abende gestanden, aber damals erregte sie das Befremden des Publikums. Das Spiel, während dessen die Gespenster der Mitspielenden heraufbeschwört wurden, war die erste Verwirklichung des totalen Theaters von Palasovszky: Parlandospiel und Bewegungsdrama. In seiner Auffassung vertritt Ödipus gegenüber den Greisen den Aufruhr der jungen Generation. Zu jener Zeit, im Rahmen der Prisma-Abende wurden – leider nur mehr zum Teil – die beiden verschiedenen künftigen Richtungen der Bewegung umgerissen: Einerseits das synthetische Tanz-Chordrama in der Zusammenarbeit mit Alice Madzsar und ihrer Gruppe, andererseits die Massenbühne.

Bereits 1929 wurde mit der agitativen Massenbühne experimentiert; ihren Kern hätten die Arbeiterchöre gegeben. Ein großes, gemeinsames Unterfangen der Sprechchöre der Arbeiter-Kulturgarde und der Zeitschrift 100 % wäre die Aufführung *Der Maschinenstürmer* von Ernst Toller gewesen. Die Premiere am 21. Februar 1929 wurde jedoch aus vermeintlichen Gründen des Feuerschutzes verboten. So wurde – in Ermangelung eines Besseren – die Generalprobe zur Aufführung. Das Bühnenbild stammte von Félix Kassovitz; in seiner Spontaneität und Zweckmäßigkeit bzw. auf Grund des totalen Verzichtes auf jegliche Theaterillusion konnte es nur mit den russischen Konstruktivisten in Verbindung gesetzt werden – in erster Linie mit den Konstruktionen von Ljubow Popowa.

Der andere Weg von Palasovszky und seiner Mitarbeiter führte in die Richtung des synthetischen Chordramas. Die Vorstellungen waren: *Handschellen* (Erstaufführung: 16. Februar 1930), *Moderne Suite* (Erstaufführung wäre am 24. März 1933. gewesen, sie wurde jedoch verboten), *Die Tochter von Jairus* (Erstaufführung: 18. April 1931). An der Verwirklichung nahmen Alice Madzsar als Choreographin, die expressive Tänzerin Magda Róna, der Komponist József Kozma und Ödön Palasovszky teil, letzterer sowohl als Mitspielender als auch als Regisseur.

Das Chordrama *Die Tochter von Jairus* wurde nicht zufällig zum großartigen Werk der ungarischen Theaterkunst. Das Bühnenbild des Einakters, das gleichzeitig die erste moderne ungarische Tanzbühne war, entwarf Zoltán Fülöp. Sein Werk zeigt in mehreren Relationen Verwandtschaft mit den revolutionären Konstruktionen von Adolphe Appia und den darauf folgenden Bühnenbildentwürfen. Aus der russischen Kunst kann der Name von Alexandra Exter als Parallele erwähnt werden. Das Drama, in dem die Wiedererweckung der Tochter von Jairus dargestellt wird, spielt an der Grenze zwischen Realität und Phantasie und benutzt surrealistische Mittel. Die Darstellung der kultisch-liturgischen, extatischen Tänze, und die der spontanen Reaktionen der Masse beschwören das erste Manifest von Antoine Artaud mit dem Titel *Das grausame Theater* aus dem Jahre 1932 herauf. Die Experimente des Wesenstheaters reichten jedoch nur bis zu einigen Aufführungen. Dann kam das Ensemble *Új Thália* (Neue Thalia) mit der Unterstützung des Regisseurs der Oper, László Márkus zustande. Davon erhofften sich Palasovszky und seine Mitarbeiter neue Verträge, die aber wegen den Angriffen der zunehmend radikaler werdenden Rechte nicht verwirklicht wurden. Ödön Palasovszky und Magda Róna unterrichteten noch bis 1938 sicher im Institut von A. Madzsar, für öffentliche Vorstellungen hatten sie aber erst nach 1945 und für kurze Zeit Gelegenheit.

ANMERKUNGEN

1 Hevesy, Iván: A művészet reinkarnációja (Die Reinkarnation der Kunst). Nyugat, 1. Februar 1922

2 Magyar Írás, März 1922

3 MA 1922/4, 52–54.

4 Akasztott ember 1922/3–4.

5 Diese Bühnenbilder wurden zusammen mit denen zum Stück *Neuer Orpheus* von Yvan Goll in der Ausstellung der Iparművészeti Társulat im Mai 1925 gezeigt. Vergleich mit zeitgenössischen Bühnenbildern: Magyar Iparművészet 1925, 101–103.

6 Die Abende des *Új Föld* wurden 1926–27 in der Musikakademie gezeigt.

7 100 % I. 1928, 432–433.

8 Sie hielten Vorstellungen im Kammersaal der Musikakademie 1928.

9 21. März 1928

10 Z. B.: ein Holzstatue aus dem Jahre 1928, die ihre Tochter darstellt, *Hexentanz* ebenfalls aus Holz (1924) oder die um 1907 entstandene *Tänzerin* aus Bronze.

11 Die Vorstellungen am 13. und 27. Oktober sowie am 10. November 1928 in der Musikakademie.

12 Die Vorstellungen der Prisma-Bühne: 8. Dezember 1928: *Schatten*, 12. Januar 1929: *Hände* und 9. Februar 1929: *Leben der Zahlen*.

„A VÁSZONFALBA ABLAKOT VÁJTAM...” HANTAI SIMON FESTÉSZETÉRŐL

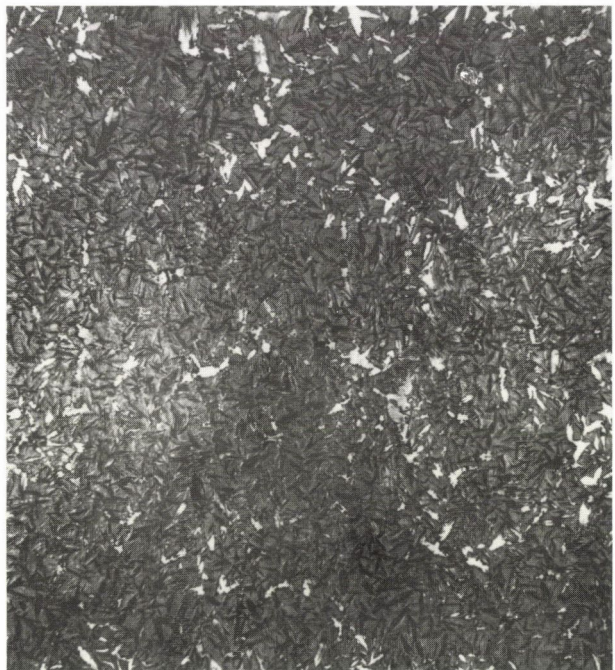
Bevezetés helyett vázlat

Hantai Simon 1922-ben Bián született. Főiskolai tanulmányait 1941-ben Aba-Novák Vilmos osztályában, Budapesten kezdte. Műveit a szűkre szabott három hazai esztendőben, 1945 és 48 között csoportos kiállításokon mutatta be. 1948-ban ösztöndíjasként Rómában dolgozik, majd onnan többekkel (például Riegl Judittal) együtt Párizsba emigrál. Korai művei nemcsak az 50-es évek végéig egyeduralkodó szürrealista vásznait, de kép-aképben motívumaik, Cézanne csendéleteinek és Matisse festészetének hatása révén már a 60-as évektől alkalmazott, *pliage*-zal készült képeit is megelőlegzik. A klasszikus modernség elsősorban francia festészetének inspirációi mellett – mint Illyés Mária is rámutat[1] – Hantai erősen kötődik a magyarországi művészet, nevezetesen a bernáthi festészet hagyományaihoz is. Első párizsi kiállítását (1953), melyet már a szürrealisták csoportjának tagjaként rendez, André Breton nyitja meg. Vásznaí „mesés lények” képeivel, erős színekkel festett biomorf alakokkal vagy geometrikus motívumokkal teliek. Készít kollázsokat, kísérletezik a csurgatással és a *pliage*-zal. Röviddel első önálló kiállítása, a „nagy kezdet” (Breton) után vesz részt a Charles Estienne által – a bretoni szürrealizmus ellenében – rendezett *Alice Csodaországban*-bemutatón. A szürrealizmussal és Bretonnal való szakítást követően kezd el dolgozni hatalmas méretű gesztusfestményein, kalligráfiáin. Egyre kevesebb színnel, sötétre alapozott vászonra, ecset és állvány nélkül festi jeleit. Kapcsolatba kerül Georges Matthieu-vel, a klasszikus mesterek mellett elsősorban Michaux, Pollock és Sam Francis művészete foglalkoztatja. A kalligrafikus vásznak burjánzó, növényi organizmusokat idéző színes formái és jelei az 50-es évek végére a fekete alapon megjelenő egyetlen, fehérrel festett jellé válnak, míg 1958-ban Hantai meg nem fogalmazza sajátos, már újabb festői problémák keresésére utaló jeldefinícióját: „Az egyetlen jel a jel hiánya”. A jelek, a szürrealista „automatikus írás”, a festőeszközök helyett marad a vászon, a festék és a véletlen: Hantai Simon 1960-tól a *pliage* technikával, illetve módszerrel készíti képeit.

A *pliage*-ről

„Il y a Pollock, il y a Matisse” – Hantai szentenciózus kijelentése festészetének, gondolkodásának indulópontjaira utal. Festői szintéziskísérlete a matisse-i papírkivágások ollóját – a Cézanne-tól eredő „szinforma”-gondolat legkonzisztensebb megvalósítását – egyesíti a pollocki eredetű gesztussal. A *pliage* használata Hantai festészetében sorozatok létrehozását eredményezi. Az első sorozat, a *Les Mariales* gyűjtőnév alatt a *Le Mur*, dit: *Manteaux*

de la Vierge címet viseli.[2] Hantai a preparálatlan vászonra foltokban olajfestéket vitt fel, ezután a vásznat össze gyűrte, majd kihajtogatta. A vászonnak a festékekkel nem érintkező, nem töltött részei fehérek, üresek maradtak, a felület többi részén pedig festék(ek) nyomaként kialakult egy sajátos résekből, hajtásokból, *plik*ből álló és ezeket színeik révén jelző felület. A felület síkszerűsége a hajtogatás révén megtört, a kihajtást követően a vászon kisimítása ellenére is megőrizte a beavatkozás nyomát. A *pliage* módszerrel készült képek mellett a 70-es évek végétől kezdve egyre több készül *nouage* technikával. A *nouage*, mint neve is utal rá és amint az a technika leggyakoribb alkalmazására példát adó *Tabulas*-sorozaton is látható, a vászon négyszögekbe való csomózását jelenti. Hantai a vásznat megközelítőleg azonos nagyságú négyszögekbe csomózza – a négyzet négy sarkára köt egy-egy csomót –, ezután történik a festék felvitele, majd a kihajtás. Az így festődő képen egy színes négyzetrács lenyomata marad, amely kis négyzetek egymást követő sorából áll össze.[3] A két módszer folyamatbeli differenciái ellenére lényegi pontjaik, referenciáik és fogalmi vonzataik azonosak. Hantai mindegyik vászna csak egy szín felvitelével készül. A monokróm képek színe a hajtások



1. Hantai Simon: *Mariale 1.*, 1960. Olaj, vászon, 224,5 x 210 cm.
Párizs, magángyűjtemény



2. Hantai Simon: *Mariale*, 1962. Olaj, vászon, 234 x 210 cm. Részlet

által megtört, fehérrel alapozott vászon felületén állandóan változik. A felület a színek révén fragmentálódik, de a fehér alap által ismét egységesül. Hantai vásznainak monokrómiája nem a valós, a kifejezett színre vonatkozik, hanem a rejtett, a hajtásból kimaradt fehér foltokra. A Hantai-vásznak fényhez való viszonyát – Matisse papírkivágásaihoz vagy Cézanne akvarelljeihez hasonlóan – a fehér alap határozza meg, a képeket átható fények az alap fehérje által teremődnek, mindent ehhez a fehérhez képest látunk színesnek. Hantai relativizálja kép-fogalmainkat, mikor az általunk elsődlegesnek ítélt és percipált vizuális jelenség – a színfolt – helyett, a háttér fehérjét teszi a képi megjelenítés tárgyává. Festészetének monokrómiája nem tényleges színre, hanem a fehérre, a fényre irányul. A pliage mint módszer esetében két mozzanatot tudunk elhatárolni egymástól: az egyik a pliage, a gyűrés, a hajtás, a másik a *depliage*, a kihajtás, a szétnyitás. E kettő között megy végbe a festődés folyamata: amit a pliage előtt látunk, még üres vászon, ami a *depliage* után látható, már a kész kép. A *depliage* nem a pliage aktusának ellenkezője, hanem annak kiterjesztése, állapot, melyben a kép manifesztálódik. A kép őrzi a készülés mikéntjét, a festés mint gyakorlat, a festmény pedig mint e gyakorlat végeredménye van előttünk.

„A fény nem tudni miből lobban...”

A történet vége

Hantai 1982-ben Párizsban, Jean Fournier galériájában állította ki *Tabulas lilas* címen festett sorozatának képeit, fehér alapon fehérrel színezett vásznakat. Ez volt az utolsó, a festő tudtával és beleegyezésével rendezett kiállítás, közhelyszerű teatralitással szólva az életmű beteljesedése. Másként és pontosabban: Hantai a végére

járt a szín, a felület, a gesztus, a keret, a mélység, a lent és a fent mibenlétét firtató kérdéseknek, megtalálta vagy megtalálni vélte a „fény identitásának” problémája mentén zajló gondolatmenet egyik lehetséges végpontját, és ezzel lezárta egy 1960-tól képek formájában is jelenlevő festői-intellektuális folyamatot. 1982 óta nem fest és nem állít ki; a maga módján dolgozik: a meglévő vásznak újranézésével, lefotózásával, továbbgondolásával. Újabban késsel szabdalja, vágja, újrakomponálja vásznait. A *Tabulas lilas* jelentősége így utólag, a festői exodus ismeretében talán még nagyobb. A kiállítás anyaga egy tíz képből álló sorozat volt. A képek keret és alapozás nélküli gyűrt, fehér akril festékekkel „festett” vásznak. A festék lenyomataiként megjelenő minták elkülönülnek, a köztük lévő határsávot a festésből kimaradt vászon fehérje jelenti. Az egyenként 300 x 510 centiméteres képek, fehérén fehérségük, színtelenségük ellenére a *Tabulas lilas* elnevezést kapták. A címadás magyarázata az a kromatikus jelenség, melynek során a vásznak saját fénye és fehérje, a festék és a kiállítóter falának fehérjével és fényével együtt, a megvilágítás hatására átalakul és a befogadó számára lilaként realizálódik. Lilának tűnik az a valójában fehér színű vászon is, melyből az akril fehér motívumai előtűnnek. Lilának – vagy Hantai szavával bíborfehérnek – látjuk magát a teret is, részei vagyunk a kromatikus játéknak és részesei a fény, a fehér általi dematerializálódás folyamatának, melynek során a vászon anyagszerűsége fénné és fehérre lényegül át. Mindez tudatos, előre elhatározott festői részvétel és munka nélkül, ecsetvonások, állvány, támaszték stb. hiányában, literális értelemben véve történik.

Pliage és/vagy akciófestészet?

A kép létrehozására irányuló festői gyakorlat Hantai vásznain kivételes fontosságot kap. Az „akció” szó használatának elkerülése nem véletlen, hiszen míg Hantai 50-es évekbeli posztzsürrealis, automatikus jelfestéseire, kalligráfiáira joggal volt alkalmazható a festői akció terminusa vagy az *action painting* terminológiája, addig a pliage módszer alkalmazása révén történő változást éppen ennek a festői akciónak az eliminálása jelenti. A pliage megjelenésével a festői önkifejezés háttérbe szorult. A vászon hajtogatása, csomózása, festő és vászon tradicionális magábanvalóságának megőrzéséért tett festői gesztus, annak literális, nem pedig akciófestészeti értelmében véve.

De hogyan rekesztődik ki az akció-jelleg a pliage alkalmazásakor? Hogyan adaptálja Hantai a pollocki gesztust? Ami az akciófestészetben és Hantai alkotói módszerében első látásra közösnek tűnik, az egyrészt a vászon szabad, állvány és támaszték nélküli használatából, a *free canvas* alkalmazásából és a festék ecsetet vagy más eszközt szintén nélkülöző felviteléből, másrészt, a tudatos képkomponálás hiányából ered.

A vászon mindkét esetben, Pollocknál és Hantainál is a földre kerül, nincs kerete, felülete a földön kiterjed, pontjai relativizálódnak, a festő a vászonnal való kontaktus során fizikailag, saját testén keresztül involválódik a vászonba, képben van. A „táblakép helyett padlókép”-effektus verbalizálása, egy fotósorozat deskripciójaként vagy lehetséges olvasataként is használható: a fotókat 1950-ben Jackson Pollock new york-i műtermében Hans Namuth készítette. Címük, „Jackson Pollock at work” helyett, akár Rosenberg kulcsfontosságú tanulmányának



3. Hantai Simon: *Tabula lilas*, 1982. Akril, vászon, 300 x 510 cm. A művész tulajdona

alcíme, „Getting inside the canvas”[4] is lehetne. Ha Namuth fotóit összevetjük a Hantairól készült hasonlókkal, látjuk a teret, melyben az akció végbemegy és amelyben a festő mozog. A kép készítése-készülése során a festő gesztusaival, testének fizikai kiterjedésével betölti, uralja a teret – „a vászon aréna, melyen cselekszenek”[5] –, az akció, a cselekvés pedig óhatatlanul térbelivé, a tér részévé és kiszolgáltatottjává válik.[6] (Az akció és a pliage térbelisége Hantainál a későbbiekben tárgyalt relief-jelleg szintén térszerű jelenségével egészül ki.) Pollock a nyugat-amerikai indián homokfestészet módszerét veszi alapul, Hantai a pollocki módszer alapulvételével jut el a pliage-hoz.

Az ecsetet Pollocknál és az absztrakt expresszionistáknál gyakran más eszközök, kés, botok, pálcák, vakolókanál stb. helyettesítik. Az eszközhasználatot illetően, már csak a pliage/nouage szavak képzésének analógiája okán is, szót érdemel a kollázs, a frottázs és a grattázs technika. Ezeknél Matisse *papier découpé*-hez hasonlóan az olló, a ragasztó vagy a vakarókés helyettesíti az ecsetet. Szürrealista periódusában Hantai az említett technikák mindegyikét művelte (pl. *Collage*, 1953), a jelfestő korszak gesztus-képein és korai kísérleteken a *drippingre* is számos példát találunk.[7]

Hantai nemcsak eszközhasználatát minimalizálja, hanem a festői gesztus akciófestészetbeni alkalmazási módjától is eltekint. Hogy hogyan valósul meg az amerikai gesztusfestészet mintáinak, a pollocki példának az adaptációja és hogy mi is valójában a pliage mint módszer és festői gyakorlat, a gesztus-, ill. akciófestészet és a pliage komparatív elemzéséből derül ki legkönnyebben. Hantainál hiányzik az önkifejezés igénye, nincs ihletett pillanat, melyben a személyiség feloldódik és egy kar- vagy vállmozdulattal irányítva a festéket, egy *gesztust* használva projektálja önmagát, szorongásait, lélekállapotát –

mindazt amit a közkeletű freudizmussal tudatalattinak hívunk –; ily módon téve a festés akcióját, magát a festést a szürrealisták *écriture automatique*-jához, vagy az álom önfeledt állapotához hasonlóvá. A rosenbergi fogalom – az akció – és az akciófestészet lényegében a tudatalatti segítségül hívásával végbemenő „énfelismerés”.[8] A pliage és a konvencionális értelmű, az ötvenes évek festészetéhez kötődő akció különbsége, az akciófestészet spontaneitás-fogalma és Hantai-féle esetlegessége közötti differenciában is tetten érhető. A spontaneitás a szubjektum tudatához, az *idebent*hez kapcsolódik, személyiség-függő, az esetlegesség és a véletlen pedig az *oda-kint* fogalma: maga a festés eseménye az, ami véletlenül megy végbe, a kép az, ami megtörténik.[9] Az akció- és gesztusfestészet folyamata a perszonalizáció folyamata, melynek során a személyiség kiteljesedik. Hantainál a deperszonalizáció jelensége dominál; a festő személye/személyisége helyett az anyag történései, a festék munkája, a vászon telítődése válik primordiálissá, a festő ezeknek rendelődik alá, személyisége kioltódik. A véletlen preferálása az, ami a spontaneitás és az esetlegesség fogalomban mégis közös. Azé a véletlené, amely a szabadság elérésének és megvalósulásának lehetősége a festő számára, Meyer Schapiro megfogalmazásában, „a véletlen a festészetben egy rend kezdete. Azé a rendé, melyet a művész fel szeretne építeni ám egy olyané, amely végül eredeti rendetlenségét, mint a szabadság manifestálását őrzi meg.”[10]

Más a pliage és az akciófestészet processzusának mikéntje is: az akciófestészet gyors, dinamikus vállból-festés; Hantai pliage-a meditatív, hosszas előkészületeket, a csomózott képek készítésénél kifejezetten monoton, szinte mechanikusan ismétlődő műveleteket igényel. Az *action* festőjének testi jelenléte aktív jelenlét, rituális gesztikuláció. Ezzel szemben a pliage készítőjétől monoton/re-

petitív, passzív testi jelenlétet követel; a testi jelenlét és a fizikai extenzió rokonítja a kettőt, jelleg- és modus-béli differenciáik különbségeiket jelzik. A mű mindkettőnél hangsúlyozottan reflektál készülésének hogyanjára, a műalkotás lenyomatát. De míg egy Pollock-kép a festő testének, gesztusainak, *odabentjének* lenyomata, addig Hantainál a kép önmaga lenyomataként létezik. A fentieket világítja meg Roland Barthes gesztus-fogalma is, amely szerint a gesztus azoknak a benyomásoknak és nemtörődömségeknek az összessége, amelyek – asztronómiai értelemben vett – atmoszférájukkal körülveszik az akciót.[11] Ebben a fogalmi hálóban a művész mint gesztusok operátora értelmeződik. Barthes „nemtörődömsége” utal Hantai módszerének – a későbbiekben még részletezett – alkotáslélektani vonatkozásaira, az atmoszférikusság pedig a Pollock és Hantai festésmódját egyaránt jellemző térbeli extenzió jelenségéhez kapcsolható.

Amiben a pliage és az akció- vagy gesztusfestészet már említett rokonsága áll, az a véletlent preferáló, az előzetes megfontolásoktól és tudatosságtól mentes alkotásmód. De rögtön ennek említése után, a fogalmak pontos tisztázásakor kiderül e rokonság látszólagossága: a tudatosság hiánya nem feltétlenül jelenti a tudatkontroll-nélküliséget. Hantai pliage-át nem a tudatkontroll hiánya, hanem a vakság dominálja. Pollock nincs tudatában annak, amit csinál: „When I am in the painting I'm not aware of what I'm doing.”[12] Hantai nem látja, mit csinál – nem átvitt értelemben, az alkotás esetleges önfeloldottsága okán, hanem annak következtében, hogy a festéssel való feltöltés után, a vászon gyűrődései, hajtatásai között lévő festék „működését” valóban nem látja, nem láthatja – vakon fest. A vakon festés mellett, a *free canvas* használatának és a gyűrítés fizikalitásának köszönhetően a Hantai-féle festésmód másik állapotbéli következménye a térden-állás, a vászon melletti guggolás: a „felegyenesedett testhelyzet felfüggesztése”.[13] Ide kívánczik a Hantai számára fontos Szent Ágoston idézése: „Je résiste aux seductions des yeux pour ne pas embrasser mes pieds.”[14]

Így a szabad vászonhasználat pollocki invenciójának transzformálásából következő, a képben levést eredményező alkotói eljárásmodot és a képcsínálásra irányuló, ezzel összefüggő gesztikulációt, nem pedig a képkészítés során jelentkező, szorosan a személyiség önkifejezésének vágyából eredő festői gesztust – amely az absztrakt expresszionizmus vagy a szürrealista kalligráfia sajátja – tekinthetjük a Hantai-féle festészet szintézisét adó egyik alapelemnek.

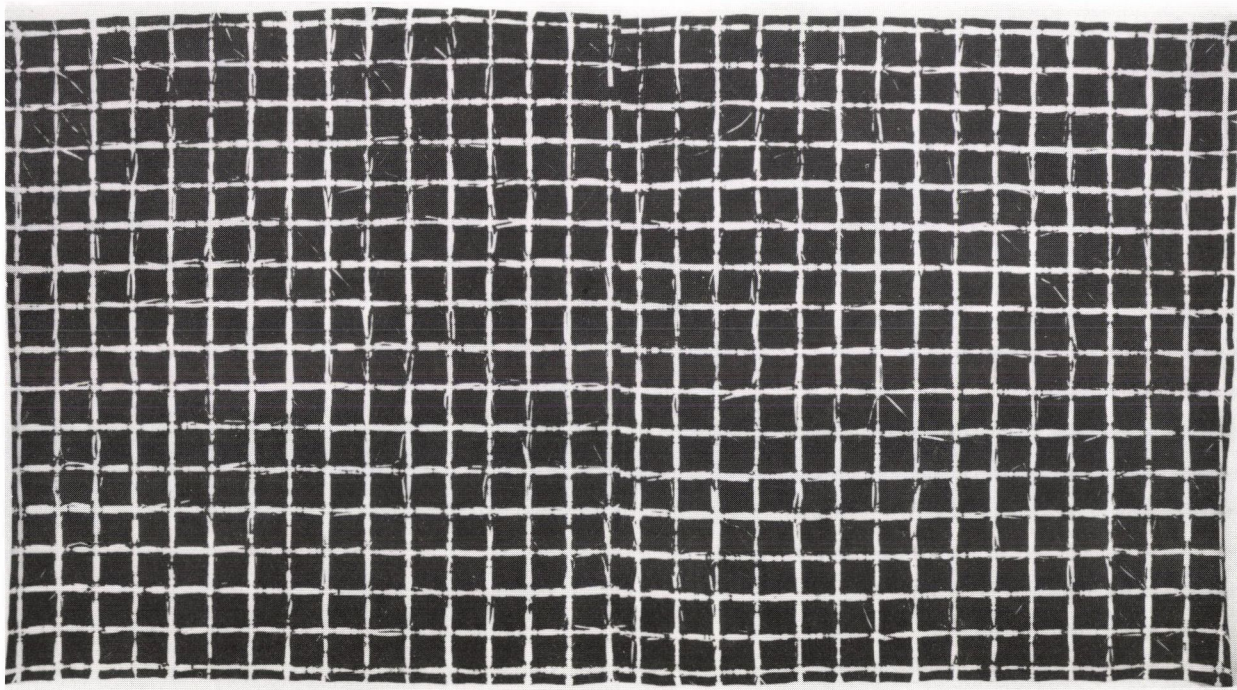
A vászon mint térkép és lenyomat

A gesztikusnak minősített pliage *comme methode* következménye a vászon gyűrűsége, relief-jellege őrzi a beavatkozás nyomát. A képek színviszonyait pedig percepcionális szempontból is meghatározza a vászon nem sima, illetve nem teljesen sík felülete. Másként érzékeljük, mert másként realizálódik számunkra a megtört, pli-kkel tagolt, térbelihez hasonlóvá tett felület színe, mint a homogén, egybefüggő és sima felületé. A térbelihez való hasonlóság alapját Hantainál nem a festékréteg megvastagodása, a pigment-relief adja, hanem a pli térszerű szerkezete, amely alkalmassá teszi a lent, fent, kint és bent viszonyok megteremtésére. A pliage téri vonatkozásairól az akciófestészettel való összevetésében már volt szó, ehhez hasonlóan tölti be és foglalja el a



4. Hantai Simon: Catamuron, 1964. Olaj, vászon, 240,5 x 198 cm

teret a képek fény- és színtörése és polarizációja. A térbeliség egyrészt jelenti a kép készítésekor, a pliage során Hantai testi extenzióját, a pliage-nak a tér részévé válását, másrészt a fény térben történő kolorizációját és a szín fehérrel való átítatódását, amely a vászon immaterializálódásával párhuzamosan megy végbe, és végül a cselekvés eredményének, a képnek a plik által létrehozott térbeliségét. Különbségeket kell tennünk azonban ezek között a térbeliségek között. Az első esetben Hantai módszerének egyértelmű és ténylegesen fizikai, térbeli voltáról van szó, beszélhetünk „tér-nyerés”-ről[15] is. A fény- és színviszonyok tekintetében a térben való, de nem testi-fizikai kiterjedés – hiszen a szín és a fény testetlen –, hanem a jelenségszinten, de érzékelésünk révén is létrejövő áthatás és telítődés az, ami megvalósul. A harmadik vonatkozás, a képnek a plik által létrehozott térbelisége azonban nem ténylegesen térben vagy a téri közegben létezik, lényege nem a „tér-nyerés”, nem a tér „fizikai” megszerzésének vagy áthatásának, hanem a mélységi kiterjedésnek az érzékeltetése, mégpedig nem a klasszikus festőiség távlatra orientált módszerével, hanem a vászon átszrukturálásával. A vászon hullámzó felületének pontjai nem kerülnek valóságosan a térbe, csak az anyag átalakulásának következményeként (archi)tektonizálódnak. Ami különleges: ez nem a felületen, hanem a felületet képző anyagban megy végbe. Így a relief-jelleg és a síkinverzió során jelzett térbeliség megszorításokkal érvényes. A korlátozott érvényesség másik, Hantai által jelzett oka, hogy a közvetlenül a dépliage után még valóban átmeneti jellegű vásznat, amelyen dombormű és festmény kettőssége még megvan, végül kisimítja. Az egykori, kisimítás előtti explicit térbeliséget



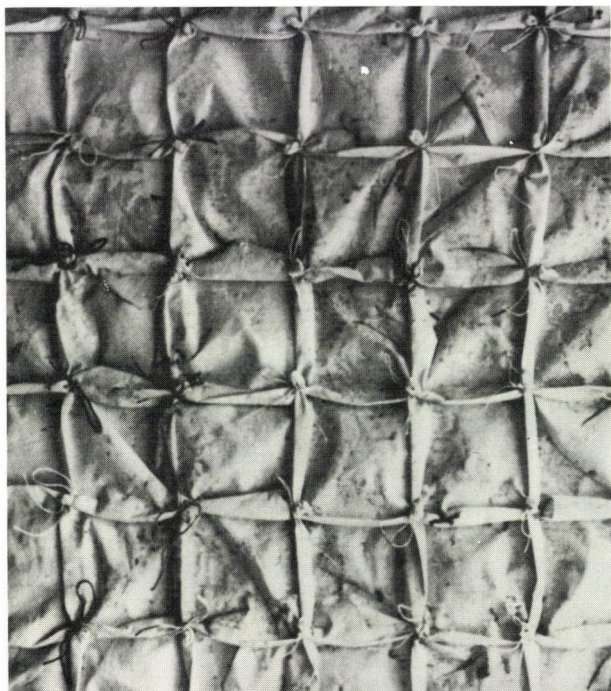
5. Hantai Simon: *Tabula*, 1974. Olaj, akril, vászon, 300 x 574 cm. Párizs, Musée National d'art Moderne

felváltja az alluzív tektonikusság, ez az oka a relief helyett a *relief-jelleg* fogalma használatának. A sík tulajdonképpen inverziója tehát nem a már kész, kisimított és elegyengetett képet, hanem készülésének egy a végeredményt tekintve közbülső fázisát jelöli. Az előbbieket fogalomhasználatából már kiderül: a vászon síkinverziója temporalizálja a festést, időviszonyokat demonstrál, jelzi a létrehozására irányuló gesztus múltbéliségét. A tétel, mondhatnánk, a 20. századi festészet nemcsak festett, hanem át is alakított, akár szerkezetükben módosított vásznaira is érvényes lehet. De a kép megtörténése a pliage során ezt a temporalitást mindenki mástól eltérően és erősebben manifesztálja: a hajtogatás, a festődés (befestékeződés) és a kép kész állapotának feltárulása, a dépliage, időben élesen különül el egymástól. Az első követően maga Hantai is csak félig kívülről részese a festődésnek, a vászon behajtva, összegyűrve adja meg magát a festéknek, a színnek, de még nem kép, képpé csak a dépliage után válik. Tehát a festés nem folyamatosan történik, még Hantai, a kép festője, előidézője számára sem. Az egymástól elkülönülő fázisok diszkontinuusak: az első kettőnél, a dépliage *előtt* még nincs, a harmadik, a dépliage *után* már van kép. (A kisimítás a dépliage aktusához tartozik.) Idekívánczik Daniel Abadie a pliage poétikusságát hangsúlyozó Claudel-idézete: „Az ember nem gondolkodik folyamatosan, ahogyan nem érez, nem él folyamatosan. Megszakítások vannak, a semmi közbelépései.”[16] „Előtt” és „után” időbeliséget kifejező fogalmak, a vászon előéletének és tulajdonképpen létének időbeni elválását jelzik. Eszerint a relief-jelleget, mint a kép készülésére, múltjára való utalást is tekinthetjük. A dépliage során a vászon feltárulása a szoborleplezéshez hasonlóan történik, Hantaira kivéve, egy olyan szobor leplezésére, melynek szobrása a mintázáskor nem volt jelen. A sík pliage-béli inverzió-

jával Hantai alapfogalmainkat relativizálja. Ami Hantai vásznaival a pliage következményeként történik, a fordított dimenzionalitás jelensége.

A nyugati festészet évszázados hagyománya a valóság háromdimenziós tárgyainak, formáinak két dimenzióban való megjelenítése, a sík vászonra való leképezése. Hantainál éppen az ellenkezője történik, az egydimenziós, sík vászon megtörik és háromdimenzióssá válik. A relief-jelleg nem a vászon felületi hatásainak köszönhető, hanem a vászon átstrukturálásának, a vászon mélyszerkezetébe történő beavatkozásnak, amely a plik sokasága révén valósul meg. Ebben rejlik a Hantai-vásznak relief-jellegének egyedülállósága: a domborulatok és homorulatok, a pliage során létrejövő térbe való kimetsződések alapanyaga a primér matéria, a vászon. Minden járuléktól mentesen, csak a festészet alapanyagait, a festéket és a vásznon keresztül szervesül a kép. Vakon, ecset nélkül készül, és anélkül válik térbelivé, hogy bármely más tárgy vagy anyag hozzáadódna. A sík átalakul, a vászon felülete a pliage lenyomata lesz – az anyag emlékezik magára a módszerre, a gyűrésre, a szín által teremtett formai variációk úgy kezelik a fényt, mint az összegyűrt, csomózott vászon a festéket. Hantainál, Matisse-hoz hasonlóan, a szín konstituálja a formát, a vászon pedig saját formáját alakítja ki, és létrehozza saját maga, azaz a kép literálisan értett terét. A kisimítás után már nem a térbe való kimetsződések, hanem azok jelzés-, sőt jelszerű megtörtsége és tektonikussága uralja a felületet. A vászon megtörtsége szín-fragmentumok és foltok látványaként jelenik meg, a szín a vászonnal együtt töredezik szét és a vászon megtörtségét a szín közvetíti.

Hantai relief-jellegű vásznai az 1945 utáni festészet háromdimenziós bővüléseinek sorába illeszkednek. A háromdimenzióssá tétel megvalósulásai a *combine pain-*



6. A *Tabulas*-sorozat egy vászna hátulról, kihajtás előtt, 1976

ting, az *assemblage* és a *relief*. A forma az anyagból nő ki, abból teremődik meg (szobrászati relief), vagy az alapsíkra tevődik rá (Arp reliefjei), vagy a színpanelek egymás síkjától való eltolásával, kettő és nem egy síkba tett felület révén valósul meg (Elsworth Kelly reliefjei) stb. Ezzel szemben Hantainál nem a tömeg- és térformálás szobrászi módja érvényesül, a vászon háromdimenziósága nem intencionális, hanem a pliage módszer következménye. Amire Hantai törekszik, az a festőiség megővése határainak a végsőkig vitt kiterjesztésével és a szigorúan vett „festői” manifesztálása. Hantai vászonkezelése – a kép kisimításig – alapvetően szobrászi jellegű, az anyagból építkezik. De a kisimítással ez az állapot részben semmissé tevődik: hiszen a befestékeződött, gyúrt vászon, már csak új minőségénél és konzisztenciájánál fogva sem tehető ismét a beavatkozás előtti, eredeti, teljesen sík, sima felületté. A szobrászi anyagkezeléshez és térszervezéshez hasonlóan kezelt vászon végül képként és nem domborműként áll előttünk. A szobrászi és a festői minőségek és anyagkezelések – még ha provizórikusan, csak a kisimításig tartóan is – átjátszódnak egymásba és ezt a vászon a kisimítás után is őrzi. A műfaji átjátszások, szobrászat és festészet incidenciái kapcsán, azok legpregnansabb magvalósulásainak egyikeként, ismét Matisse művészetét kell felidéznünk.

„Mindenekelőtt nem egy nőt teremtettem, egy képet csináltam” – mondja Matisse egy Charbonnier-val folytatott beszélgetésben, korai szobráról, a *La Serpentine*-ről.[17] Matisse műfajátjátszásainak sajátos az azonos figurák kép-szobor-kép sorrendisége. Mít értünk ez alatt? Matisse szobrainak legtöbbjét fotók, magazinfényképek alapján mintázta, majd a motívum továbbvitelével képbe építette. Az irodalom két alappéldája[18] Matisse 1907-es *Két nő* című szobra, amely egy, két tuareg nőt ábrázoló fotó után készült és témája, a két egymást karoló

nőalak, a *Zene* (1907) címet viselő olajvázlaton bukkan fel ismét. A motívumok átörökítésének másik példája éppen a *La Serpentine* (1909). A női aktfotóról származó motívum a *Tánc II*. 1909–10-es vásznán tűnik fel újból. Ez önmagában még nem lenne különös, hiszen a műfajok közti motívumvándoroltatás nem egyedi jelenség, ami mégis rendkívülivé teszi, az „a szobrászi festőiként és a piktorális szobrászikként való reprezentálása.”[19] Ennek illusztrálásaként az első példán láthatjuk a két tuareg nőt ábrázoló fénykép festői alapmotívumának fizikaivá transzponálódását; a széles talapzaton álló szobor (*Két nő*) azonban úgy tölti be a teret, mintha az kétdimenziós képtér volna. Ölelkező női a fotóhoz hasonlóan téglateszerű befoglaló formába rendeződnek, a *Zene* két ölelkező nőalakja viszont szoborként értődik a képen: a két nőalak festett képe úgy izolálódik a kép háttérében, mintha körplasztika volna. A jelenség magyarázatául Matisse képeinek „eltávolítottága” szolgál. A Tuckernél szereplő kategória[20] teszi érthetővé: a Matisse- képek alakjai kihelyezettek, eltávolítottak, úgy realizálódnak számunkra, mintha tőlünk nagy távolságra lennének. Ez a sajátosság jellemzően szobrászi, a figura szobrászati modellezését idézi. Már korai képein, a *Nimfa és a szatíron* (1908–09) vagy a *Fürdőzők tektonikájával* címűn is a színből komponált alakok fő vonása – szín/felület-azonosságuk ellenére is – erőteljes és sugárzó tömegük és testük által megvalósuló fizikalitásuk. Matisse képei már eleve felkínálják a műfaji kategóriákat figyelmen kívül hagyó értelmezést, amelyben a kifejezés szobrászi és festői módjai nem egymás ellenében, hanem egymáson keresztül manifesztálódnak. „Azért kezdtem bele a szobrászatba, mert a festészetben elveim tisztázása érdekelt... Mondhatni a rendteremtésért, hogy rendet tegyek érzéseimben és megtaláljam a nekem megfelelő stílust. Mikor ezt a szobrászatban megtaláltam, segített nekem a festészetben is.”[21] Matisse szövege akár a Tucker-atulmány címének magyarázó lábjegyzete is lehetne: *The Grasped and the Seen* – olvassuk Tuckernél, a „rendteremtés” igénye – mondja Matisse. Matisse célja a rendteremtés a valóságos és az érzékelt, a felfogott és a látott ábrázolási lehetőségei, megragadásának módjai, festői és szobrászi kifejezései között. Matisse életművében még egy fontos, már többször idézett korszak művei, a papírkivágások adnak példát festészet és szobrászat átfedéseire. Kivágásaiban az olló szabja ki a színt, ezzel lehatárolja és elkülöníti a színterét, a vágásban benne rejlik a szobor: a szobor mintázása és saját terének izolálása a fizikai téren belül. A saját művészetének sarkpontjait mindig lenyűgöző pontossággal artikuláló Matisse, ezt a következőképp fogalmazza meg: „A közvetlen belevágás a színbe arra emlékeztet, ahogy a szobrász faragja a követ.”[22] A papírkivágásoknak, így Matisse ollójának és Hantai képeinek már említett hasonlóságai, a tiszta szín és a felület azonossága, a festői attitűd stb. mellett, egy újabb analógiára lehetünk figyelmesek és ez a szobrászi anyagkezelés és formálás alkalmazása a festészetben. Hantai, mint mondtuk, a kisimításig szoborként formázza, alakítja a vásznat, a vászon anyagként és nem pusztán a majdani ábrázolás felületként, már-már szobrászati materiára emlékeztető módon formálódik. Matisse-nál hasonló történik, mikor ollóval a kezében színes papírokból dolgozva állítja össze a *Medencét* vagy a *Jazz-sorozat Monsieur Loyale*-ját.

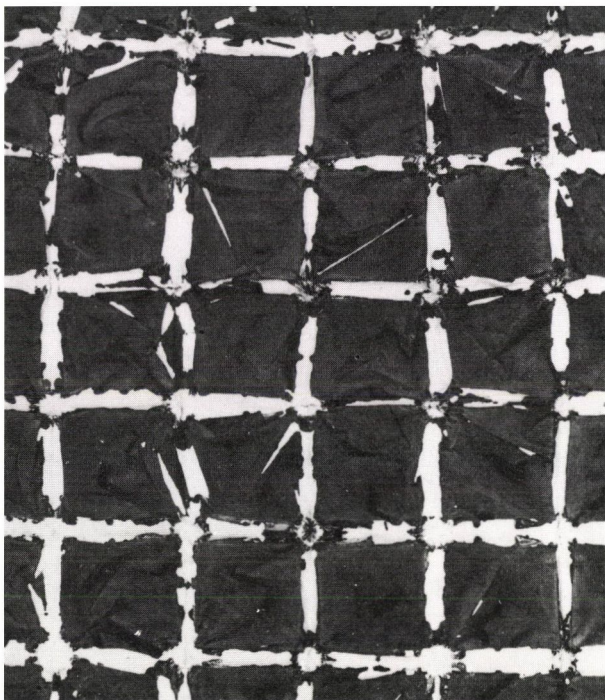
Az eddigiekben Matisse szigorúan figuratív művészetéről, annak egy sajátosságáról ejtettünk szót, mint amelyet Hantai ismert és amely minden bizonnyal inspirálta

nonfiguratív művészetét. Ám fontos megjegyeznünk, hogy az előzőekben Matisse-nál tárgyalt jelenség, már csak motívumátvételei, sőt motívumainak léte okán is, a matisse-i művészet figurativitásán belül létezik, így a képi vagy/és szobrászati konzekvenciákat hordozó formálásmód nála mindig figurákon jelenik meg és realizálódik. Mindezek Hantai művészetéhez való társítása azonban, a fentiekben jelzett inspiratív jellegen túl, annak okán is történt, hogy jelentőségükhöz mérten a „figurativitás versus nonfigurativitás” sztereotip szembeállítására figyelmen kívül hagyható, hiszen ahogyan Hantai példája is mutatja, festészet és szobrászat, festői és szobrászi közti átjárás és e kettő szimultán felhasználása és jelenléte a nonfiguratív művészetben belül is, hordozó motívumok nélkül is megvalósítható.

A két képzőművészeti ág, festészet és szobrászat átjárhatósága vagy festmény és szobor egy művön belüli kettőssége 1945 után egyrészt az *arte povera*, másrészt az amerikai minimalizmus körében jelentkezik. A minimalista művek *specific object* elnevezése utal a minimalista szobrok festészethez való közelállóságából eredő nem-tárgy minőségére, Donald Judd megfogalmazásában: „Az új mű nyilvánvalóan inkább egy szoborra hasonlít, mint egy festményre. De mégis közelebb áll a festményhez.”[23] A minimalisták idézése nem a Hantaival való kényszerítő hasonlítás okán történt – bár a fentiek és a rácsstruktúra érintőleges közössége alapján akár ez is felmerülhetne –, hanem a festmény és a szobor közelhozásának mindkettejükönél meglévő jelensége alapján, feltételezve, hogy ugyanannak a képzőművészeti problémának más-más leágazásairól, megjelenésmódjairól és artikulációiról van szó.

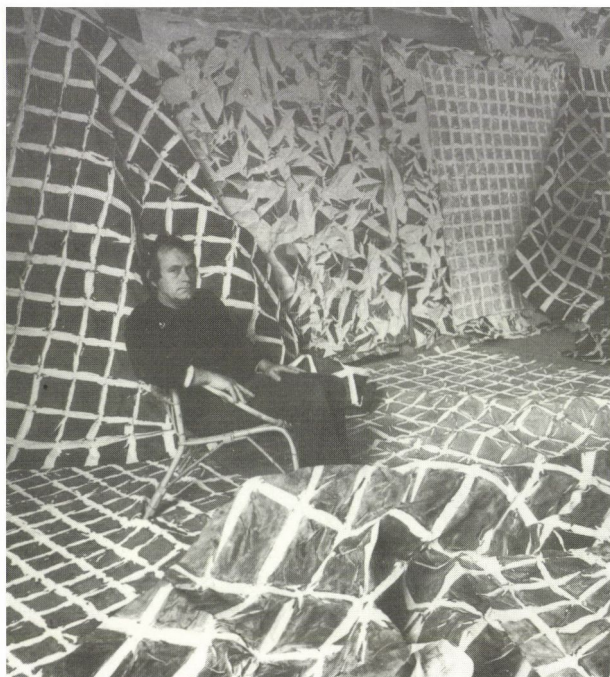
A még nem véglegesen kész, a dépliage előtti képnél még felmerül, hogy vajon dombormű-e vagy képet, amit látunk. A kisimítás végeztével a kérdés inadekváttá válik, mert amit látunk, az minden kétséget kizáróan kép, nem háromdimenziós, nem fordítja meg ténylegesen a síkot, nem literálisan tesz térbelivé, hanem mindezt utal, mindezeket jelzésszerűen őrzi, emlékeztet rájuk. Így a pli alluzionisztikus, térre utaló szerkezetét – amelyet Deleuze a barokk metaforájaként értelmez[24] – a plik sokaságából álló vászonra is kiterjeszthetjük. A plik a teret jelzésszerűen, reminiszcienciátívan formáló mozzanatokká válnak. A vászon térbelisége a kisimításig érvényes, azt követően nem a tér elnyeréséről, kitöltéséről vagy üresen hagyásáról, hanem a térszerű jelzéséről van szó. A Hantai-vásznak jellemzően festészeti terének milyenségét, a szobrászati térrel való összevetésben előálló különbségek is jelzik: „Bármilyen idealizált legyen is a szobrászati forma, valójában egy létező dolog jelenlétét nyújtja számunkra, s ennek révén egy olyan tér felé irányít bennünket, amelyet haptikus szimulációval, testi birtokbavétellel belakhatunk. Ezzel szemben a festői forma egy korlátozott dologból, egy jel-dologból kiindulva olyan térbeli szövödményekhez vezet el bennünket, amelyeket megérthetünk, egyesíthetünk képzeletünkkel, de nem foglalhatunk el valóságosan.”[25] Még ha jogos kétségeink támadnak is Hantai képeinek „jel-dolog”-ságával kapcsolatban, a fenti distinkció lényege, a festészeti térnek nem-térnyerőként való definiálása, Hantai kész vásznainak terére is vonatkoztatható, mint ahogy a haptikus szimulációval birtokba vehető szobrászati tér, a dépliage-tól a kisimításig tartó stádium sajátja.

A jelzett és utalt háromdimenziósság és a relief-jelleg a vászon Hantai-féle kezelésének sajátosságai. De mekkora is egy Hantai vászon? Hogyan percipáljuk a képet,



7. A *Tabulas*-sorozat egy vászna kihajtás közben, 1976

és van-e ennek köze a vászon méretéhez? Mi a sorozat szerepe Hantai pliage-zsal készült munkáinál? Hogyan értelmezhető a *Tabulas* négyzetekből álló fedőstruktúrája? Hantai vásznainak mérete folyamatosan növekszik, képei mind nagyobbá és nagyobbá válnak. Az 1981-ben Bordeaux-ban rendezett – még a *Tabulas lilas* párizsi bemutatását megelőző – kiállítás vásznai már falméretűek voltak, de a 70-es évektől készült sorozatok jó részére ha nem is falnyi, de legalábbis több méteres nagyság jellemző. A vászon méretének növekedése a képnek színektől való megfosztódásával paralel jelenség; a 80-as évek elejére mindkettő eléri – nem egy művön belül ugyan – a továbbvihetlenség állapotát: Hantai „megfesti” a fehérre fehér képet és a bordeaux-i CAPC falaira kifüggeszti ember nagyságú négyesre rendezett vásznait. A nagyságnövekedés eredményeként a vászon percipálása is változik. A néző, a hatalmas méreteknél fogva, szinte involválódik a vászonba, maga is részese lesz a képnek, és az általa létrehozott atmoszferikus fényjelenségeknek. A néző aspektusának említése felveti a nagyméretű képek szemlélésének módját. Az óriás felületeket preferáló festők szinte mindegyike, így Hantai is hangsúlyozza a közlő nézés fontosságát. Ezt példázza Barnett Newman is, aki – a *Vir Heroicus Sublimis* más képekkel közösen bemutató – 1951-es New York-i kiállításán, írásos nézési útmutatóval kedveskedik a látogatóknak: „Létezik egy tendencia, mely szerint a nagy képeket távolról kell nézni. A mostani kiállítás nagy képei azt követelik, hogy közlő nézzék őket.”[26] A közlő nézés követelménye Hantai Simonnál is megfogalmazódik: 1976-os párizsi, Centre Georges Pompidou-beli kiállításának katalógusát – az egyetlen, amelynek képi kialakításában és szerkesztésében maga Hantai is részt vett – a festő kérésére az 1960 utáni vásznak közeli fotóival, így az eredeti képek sokszor felnagyított részleteivel illusztrálták.



8. Hantai Simon a műtermében

A közelről nézés és az óriás méret viszonyán túl, egy új keletű, szintén a vásznak nagyságához kapcsolódó tevékenységről kell említést tennünk, és ez a vásznak szétvágdosása, méretének redukálása. Hantai 1982-es *artworld*-beli kivonulásától kezdve 1993-ig a szó hagyományos értelmében véve nem dolgozott, hanem újranezerte, lefotózta kész vásznait. Az exodus meglepőnek és szokatlannak tűnhet, és joggal, hiszen Hantai addigra már a francia kortárs művészet egyik vezető egyéniségévé vált, mind szakmai, mind egzisztenciális értelemben a legmegbecsültebbek egyikévé. Az 1982 és 1994 közti, tizenkét évig tartó csendet törte meg a vásznak felvágásával. Az öreg Matisse-hoz hasonlóan, ollóval a kezében, tehát ismét egy gesztushoz „nyúlva” kezdte darabolni képeit.[27] A vásznak felvágásának eredeti szándéka nem művészeti problémákra vezethető vissza. Munka közben, a régi és az új vásznak folyamatos összevetése során vált érdekessé Hantai számára a méretbeli változások következménye. A feldarabolt, szétvágott vásznak ambivalens értelmezéseket és befogadásokat tesznek lehetővé. A más méretű vászon új képként manifestálja magát, de az eredeti és teljes nagyságú képhez viszonyítva tekinthetjük annak töredékeként, fragmentumaként is. Vajon tekinthetjük-e a töredéket új, teljes értékű képnek is? Vagy értelmezhetjük-e úgy a szétvágott képet, mint az eredeti transzformatív ismétlését vagy variánsát, egy új sorozat darabját? A megközelítések sokasága között egyetlen biztos pont, hogy a levágott, az eredetinel kisebb vászon őrzi eredeti nagyságát, és ez még az eredeti méretükben nem látott, előzetesen nem ismert vásznak szemlélésekor is nyilvánvaló. Ennek oka lehet, hogy az amúgy is levágott szélű, keret nélküli Hantai-vásznak további és literális vágása egy olyan hiányt teremtet, amelynek a néző általi, hiátustöltő kiegészítésével a látott kép virtuálisan megnagyobbodik. A képek szabdalásával kapcsolatban talán a legkézenfekvőbb értelme-

zési lehetőség, ha azt mint a megsemmisítésükre, destrukciójukra irányuló törekvést tekintjük. Az utóbbi felvetés jól kapcsolható a művészettől való elvonulás tényéhez, de felveti a destrukció ellenkezőjeként, a képek újratemtésének, új képek létrehozásának szándékát is, és így, a már vázolt új képként való értelmezés- és értésmódot. Töredék, új kép, eredeti sorozatának transzformált része, esetleg variánsa – a felsoroltak mindegyike lehetséges, ahogy mindegyik megnevezés után akár kérdőjelet is tehetnénk. A jelenség értelmezésével kapcsolatos nehézségek a művészetelmélet kurrens kérdésfelvetéseit vonják maguk után és az oeuvre egészét problematikusá teszik.

Hantai 1960 utáni életműve sorozatokra tagolódik. De a pliage technikával készült sorozatokat tekinthetjük egyetlen nagy sorozatként is. Sorozatként, amely a *Mari-ales*-től (1960) a *Tabulas lilas*-ig (1982) tartó konzekvens festői folyamattal azonos, és a fenti művek jelentik kezdő- és záródarabjait. Hantai vásznai, a pliage első megjelenésétől kezdve, a színen és a vászon felületén keresztül, egy sajátos alkotói módszer alkalmazásával a fény, a fehér identitását keresik. A szinte évenként új sorozatok mindegyike a fény megjelenítésére való törekvés egy-egy állomásának és akkor lehetséges módjának tekinthető. Az életmű utolsó, a fény identitásának megtalálása előtti sorozatát a *Tabulas* vásznai jelentik. A sorozat olyan új fogalmak tisztázását, meghatározásának szükségességét veti fel, mint az ismétlés/ismétlődés, fedőstruktúra, raszter, háló, geometria stb.

A *Tabulas* darabjainak nagy része, a kis négyzetekbe (*carré*kba) csomózott vászon festődése és dépliage-a után, raszterre, rácsra emlékeztető fedőstruktúrát mutat. A színt hordozó *carré*k ismétlődnek a vásznon, sorba rendeződnek, hálót alkotnak. A vászonnak nincs kerete, csak szín-*carré*i és gyűrűsége révén határolódik el a faltól, amelyre függesztve van. Első pillantásra tekinthetnénk a *Tabulas*-t *all over* jellegűnek is, de ennek ellentmond egyrészt az *all over* alapsajátsága, mely szerint az a vászon teljes felületét kitöltő kép, amely nem feltétlenül jelzi a kép kereten túlmutató, azon kívül is folytatható voltát; a felület totális kihasználására, kitöltésére és nem végtelenítésére irányul. Másrészt a vásznon látható rendezettség, az azonos formák ismétlődő sora, inkább a rács- és raszter-struktúrát hordozó képek keretproblémáit, rendszerűt az végtelenítő jellegét, mint az *all over*-t idézi. Mielőtt azonban a struktúra képi konzekvenciáit szemügyre vennénk, meg kell vizsgálnunk azok alapelemének, magának a *carré*nak a jelentéseit. Kézenfekvő lenne a kis négyzetet geometrikus elemként tekinteni, hiszen az absztrakció képi konvencióinak legismertebb geometriai alakzatáról van szó, amelynek léte – a goodmani „nincs ártatlan szem”-elv megvalósulásának példájaként – már eleve a geometrikusság tételezése felé orientál minket. A négyzet, hol neutralitásánál és jelentésnélküliségénél fogva (Reinhardt), hol a szakrális geometria emblematikus síkidomaként (Malevics) kerül a nonfiguratív művészet ábrázolásainak középpontjába. A geometrikusság, a geometriai azonban nem feltétlenül azonos geometriai alapelemek képi felhasználásával. Ezt támasztja alá a pontosság követelménye – „ahol nincs pontosság, ott nincs geometria”.[28] Hantainál az azonos nagyságú négyzetek, a nem festettségnek, a befestődés mikéntjének köszönhetően szabálytalanok, oldalai nem egyenesek mentén alakulnak, pontatlanok. A felhasznált geometriai forma a pliage-nak köszönhetően deformálódik, nincs szimmetria, mint ahogy aszimmetria sincsen, a

négyzetek nem egyensúlyozódnak ki a vásznon és nincs köztük semmi viszonszerű sem. A viszonszerű és nem viszonszerű szembeállítása – Frank Stella fogalmai[29] – vonatkozik arra, hogy a kép elemei nem referenciálisak, egymás közti viszonyuk nem fogalmazódik meg a képen, sem hierarchikusan, sem egymás kiegészítéseként vagy ellenpontjaként nem értelmezhetők, csak egymásutániságukban, az ismétléseik révén létrejövő struktúra részeként. A *carré* szó jelentései a következők: telek, földdarab, négyzet, ruhahajtás. Értelmezhetjük „kép a képen motívumként”, a képet adó vászon formájának kicsinyített változataként vagy fordítva – tekinthetjük magát a vásznat a *carré* felnagyításaként is. A *carré* mikrokozmosz, kis egész, kis világ, amely az őt is magába foglaló makrokozmoszt, magát a képet konstituálja, a vászon fehér alapfelületével együtt. A négyzetekből áll össze a kép, a festmény: *les carrés = les tabulas/les tableaux*. A jelentések további feljefejtésében segítségünkre lehetnek Marcelin Pleynet-nek a tabula szóval kapcsolatos felvetései.[30] Pleynet a tabula szó etimológiáját kutatva akadt rá a szó rajzolt ábrára, társasjátékra, írótablóra, telekre, könyvre, ruhahajtásra, fogadalmi képre is vonatkoztatható jelentéseire. Jelentésazonosságaik, az egymás kicsi és nagy változataiként, mikro- és makrokozmoszakként való értelmezés lehetőségét támaszják alá. A képalkotó színes négyzetek a vég nélküli képkonstituálás eszközei, egymásutániságuk nem viszonszerű, egyszerűen csak egyik a másikat követi, megismétli az előző formáját és ezzel rendezi és rendszerezi a képet.

A sokszorozás és az egymás után következő felvetésével az ismétlés/ismétlődés, Hantai *Tabulas*-ának vásznain való megjelenésmódjához érkeztünk. A képek széleinek levágottságával összefüggő ismétlés tehát „arra utal, hogy a széria térben és időben végtelenségig folytatható, tehát nem lezár egész.”[31] A *carrék* ismétlődése sorokat képez és egy jellegzetesen repetitív formát, rasztert alkot. A raszter, rács, háló stb., a vászon fehér alapjának fedőstruktúrája, de nem arra rätett „fedés”, hanem a gyűrűs módszerének következtében, abból létrejövő. A rács fedő jellege a vászon felületének virtuális megduplázásából ered, struktúráját pedig a véletlen, a pliage-ból származó esetlegesség hozza létre. A raszter mint középpont és hierarchia nélküli forma, „híján van a hajlásnak, az inflexiónak”, jegyzi meg Krauss.[32] A megállapítás jól megvilágítja a Hantai vásznait jellemző ambivalenciát: az anyag hajtásával, hajlításával, annak eredményeként létrejövő struktúrát – genezisének ellentmondva – éppen a hajtottság és az inflexivitás hiánya jellemzi. Krauss a rácsot a modernitást szimbolizáló sruktúráként, a modernitás emblémájaként, a strukturalista mítosz-analízis módszereivel elemzi és megkülönbözteti a rács két megjelenésmódját és olvasatát: a centrifugálisat, amely a végtelen, a képen kívül és azon túl létező világ és tér felé irányul („*beyond-the-frame attitude*”) és a centripetálisat, amely, mint neve is jelzi, a kép közepe felé irányul és a kép felületére, mint lezárt egészre és belülről szervezett-re koncentrált („*within-the-frame attitude*”).[33] Az előbbire Agnes Martint és Larry Poonst, az utóbbira Frank Stella, Kelly, Mondrian és Sol LeWitt képeit idézi példaként. Hantai ebben a tipológiában feltétlenül a centrifugális rácsot művelők sorába illeszkedik. Ezt támasztja alá, hogy a *Tabulas* vásznainak rácsa egyrészt mint az érzékelés mezője térben működik, a fény és a vászon fehérje közti filterként funkcionál, másrészt, hogy a kép keretét Hantai figyelmen kívül hagyja, a *carrék* nem határolják el a képet, az végtelenségig ismételtető. De Hantai

képeinek végtelenítő jellege a vászon alluzív, jelzésszerű térbeliségéből eredően mégis korlátozott: a vászon, bár sorai folytathatóságot sugallnak, valójában elhatárolódik a köröttes tértől, gyűrűsei révén kiválik belőle, a mögöttes fal simaságával szemben kisimítás után is tektonizált felülete révén elkülönül. Végtelenítés és korlátozás szimultaneitása jellemzi tehát Hantai vásznait, melyekre adekvátan érezzük azonban Krauss egy másik felvetését, a rács térképként való értelmezését.[34] A rács, Krauss olvasatában, magának a kép felületének a térképe.[35] Hantainál – ezt argumentálva – kettős térképről beszélhetünk, egyrészt a vászon jelzésszerű tektonikuságának tompított domborzati térkép jellegéről – literálisan is –, másrészt a kraussi értelemben vett térképről, amely a felület pontjait, távolságait, formáit rendszerezi. A *Tabulas* rácsaival kapcsolatban térkép-jellegük mellett lenyomat voltuk is figyelmet érdemel. A pliage kapcsán már volt szó arról, hogy a vászon Hantainál önmaga lenyomataként létezik – a *Tabulas*-nál a lenyomat rendezetté, rend-szerűvé válik, nem informelként, hanem már-már szabályossá tett színfoltként jelentkezik. A rácsszerkezetű képek amerikai példái mellett egy, a Hantai-vásznak rácsával ellentétesen funkcionáló európaiat is emlitenünk kell, Matisse néhány képe kapcsán. Matisse-nál jelentkezhet rajzosan, vonalhálóként, mint az 1937-es *Kékruhás nő* című képén, de megjelenhet erőteljes ecsetvonásokkal festve, világos alapon sötét és sötét alapon világos rács egy képen belül is, egymás ellenpontjaként, ahogy a *Rózsaszínű akton* láthatjuk. A rács, mindig a figura/figurák hátterének, illetve az interieurnek a része, mint például a *Kínai halon* is, de a forma stilizáltan jelölhet egy tárgyat is, a *marokkóiak* (1916) gyümölcszeinek terítőjét például. Matisse rácsairól szólva, még egy másik, arra erősen emlékeztető formáció vagy a rács némi-leg transzfomált megjelenésmódja érdemel figyelmet, amely nem vonalakból, hanem egymástól csak színük révén elválasztódó téglalapokból áll és színessége révén a kivágott, fehér papírmotívumok kontrasztjaként úgy viselkedik, mintha azok valóban a háttérből lennének kivágva, fehérségük, a háttér színeihez képest történő vibrálás által nyer értelmet, amiként ez a *Polinézia, a tenger* és a *Polinézia, a föld* 1946-os párdarabjain látható.

Hantai lenyomatként és térképként is értelmezhető, *carrék*ból álló struktúrájának elemzésekor ismét felvetődhet a vásznak percepciójának kérdése. A fény- és a színkeveredés, a tér fénnel telítődése, a vászon felületének jelzésszerű téri viszonyai, a vásznak mérete stb. kapcsán már sok, a percepcióval kapcsolatos jelenségről volt szó. Anélkül, hogy belebonyolódnánk a messzire vivő percepció- és befogadásesztetikai fejtegetésekbe, de tudatában annak, hogy azok mégsem hagyhatók figyelmen kívül, mégis: hogyan szervesül képpé az érzékelő és befogadó néző számára a Hantai-vászon? És ezzel összefüggésben: milyen értelmezési keretek közt valósulhat meg a megértés és az interpretáció? Feltételezve a percepció létének folyamatosságát és a megértéssel való párhuzamosságát, ki kell emelnünk ennek a processzusnak a látás tanulásával összefüggő részét. A gyermek-szem és a festőszem hasonlósága és az ekképp való látás követelménye a mindenkor nézőre is érvényes. Jelenti ez azt, hogy a festőhöz hasonlóan, nem ártatlan szemünket legyőzve kell látnunk, a „minden befogadás egyben értelmezés is” ellenében. „Az idő és a töprengés lassan megváltoztatja a látást, és végül előjön a megértés is” – írja, számunkra is érvényesen Cézanne.[36] Az „idő és töprengés” következményeként megváltozó látás a szem

áttatatlanná tételével azonos. De lehetséges-e egyáltalán vizuális mintáink és emlékezetünk, és eleve értelmező befogadásunk eliminálásával vagy ezek redukciójával, csak látni? Gilles Deleuze, Leibniz *Kiegészítések az új rendszer magyarázatához* című műve és esszéi alapján különbözteti meg a tudatos érzékelést (*perception consciente*), amely az organikusra és az előre irányul és a kis érzékeléseket (*petites perceptions*), amelyek az anyag vibrálásaira, a Hantai vásznait is domináló jelenség érzékelésére és felfogására hivatottak.[37] Az érzékelés utóbbi típusa nem a tárgyra, hanem a szerveink által fizikailag is érzékelt anyagi vibrációra irányul és tárgy nélkülsége folytán „hallucinatorikus”. [38] Hantai képein a kis és a tudatos percepció közti elsődleges különbség nem abban áll, hogy a szem vagy az agy-e a folyamat irányítója, ez mindkettőnél szimultán valósul meg, hanem abban, hogy míg az utóbbinál a befogadó tudatában van a percepció tényének, addig az elsőként említett során az érzékelés úgy valósul meg, hogy alanyában az nem tudatosul, mintegy megtörténik vele. Nevezhetnénk ezt önfeloldott önátadásnak vagy a percepció folyamatába való belekeverülésnek is, mikor észlelésünk artikuláció nélkül megy végbe, „anélkül, hogy törődné(n)k vele”. [39] Hantai képei előtt ugyanaz történik velünk, mint amiről Cézanne tesz említést levelében és a vásznak előtt állva öntudatlanul is megismételjük a Hantai-féle festői attitűdöt: az érzékelés a festéshez-festődéshez hasonlóan mintegy véletlenül és esetlegesen történik. A képek percepciójával kapcsolatos sajátosságokat értelmezhetjük tehát a kép előállításának repetíciójaként, valamint folytatásként és kiterjesztéseként is, a pliage és a dépliage viszonyának analógiájára.

Hantait 1960-ban lenyűgözi a chartres-i katedrális üvegablakain átszűrődő, a színeket és a teret immaterializáló fény. Döntő élménye Matisse festészete és különösen az utolsó korszak szintézisműve, a vence-i dominikánus kápolna belseje, faldekorációival és festett üvegablakaival. A színes, falba vájt üvegablakok nemcsak Hantai képeinek élménymotivációi és vásznainak ihletői, de 1960 utáni festészetének vizuális analógiái is. Hantai képei „A vászonfalba ablakot vájtam...” Mallarmé-sorok

parafrázisaiként[40] nem vászonba vájtak, hanem maguk is ablakok, mint ahogy falak is.[41] Hantai vásznai az ablakhoz hasonlóan eresztik át a fényt, a chartres-i vagy a vence-i üvegablakok levegőt átítató, áradó fényét idézik, de alluzionisztikus térbeliségük és architektónikus voltak falhoz hasonlóvá teszi őket. Az ablak Hantai képeire való metaforikus kiterjesztését Marcelin Pleynet az ablak és a Hantai-vásznak szerkezetének hasonlósága alapján teszi meg: az ablak a külső és belső összekötésével, e kettő között van, mint ahogy Hantai vásznai is a pli mélye és felszíne közt vannak.[42] Pleynet olvasatában a Hantai-vásznak heideggeri *Lichtungja* a nyugati festészet megvilágosodásának (*illumination*) felel meg, és a keresztény hagyomány istenkeresésének eksztatikus élményeivel azonosul.[43] Még ha vannak is kétségeink a szimbolikus és konnotatív értelmezések jó részének létjogosultságát illetően, Pleynet megközelítése mégis tartható: a fénykeresés és a fényfestészet fonalának időbeni visszagombolyításával integrálja Hantai művészetét a nyugati festészet hagyományába, újabb értelmezések és jelentések felfedését téve lehetővé. Hantai képei többnyire ellenállnak a szövegekkel való megfeleltetés kísérleteinek, egyetlen, az életmű értelmezésével kapcsolatban gyakorta idézett kivétellel – és ez Mallarmé költészete. Mallarmé ablakhoz csoszogó, a *friss fényben égő vén betegje* a fényben való részesüléstől elragadtatottan szólal meg:

„... futok s fogódzkodom minden ablak-keresztbe,
hol elfordulhat a lélek az éktelen
léttől: gyúl az üveg, szűz harmatban feresztve,
arany hajnalt ragyog reá a Végtelen,

s tükrén angyal vagyok!”[44]

A Mallarmé-vers alakja fénnel átítatódva angyallá lényegül, mint ahogy Hantai vásznai is földi voltak, anyagságukat feledve telítődnek vele, fénybe burkolják a teret és benne minket is.

Berecz Ágnes

JEGYZETEK

1 Illyés Mária: Elemi élmények szintjén (Hantai Simon pályakezdése). *Művészet* 1984/7, 44–48.

2 A pliage korábbi alkalmazására Hantai 1950 körüli kis méretű, kiállításon sosem látott vásznain is találunk példát, ami relativizálja az 1960-as cezúra élességét és egyértelműségét.

3 A továbbiakban, a módszer elemzésekor a pliage megnevezést, mint „gyűjtőfogalmat” használok.

4 Harold Rosenberg: *The American Action Painters* (1952). In: Herschel B. Chipp ed.: *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1968, 569.

5 Uo.

6 „... space can exist without action, but action can never dispense with space.” In: *Irwin Tomassoni*: Pollock. London 1958, 48.

7 Az 1953–54-es év *Peinture* címen jegyzett nagy méretű képein, valamint a periódus főműveként tekintett *Sexe-prime. Hommage à Jean-Pierre Brisset* című 1955-ös vásznon.

8 John Robertson: Pollock. New York 1960, 58.

9 Az idebent és az odakint fogalmak Rortynál szerepelnek: *Richard Rorty*: Esetlegesség, ironia, szolidaritás. Jelenkor, Pécs 1994, 19.

10 Meyer-Schapiro: *Modern Art*. New York 1978, 221.

11 Roland Barthes: *Cy Twombly: Works on Paper és Uő: Is Painting a Language?* In: *Uő: The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art and Representation*. Berkeley, Los Angeles 1991, 150. és 160.

12 Edward Lucie-Smith: *Movements in Art since 1945*. London 1969, 34.

13 A fenti fogalmat Derridától kölcsönöztük, aki több helyütt foglalkozik a fentiekkel, elsősorban André Leroi-Gourham nyomán. Az írás korszakát például a „felegyenesedett testhelyzet felfüggesztésének” korszakaként határozza meg. L. Jacques Derrida: *Grammatológia I*. Szombathely, Párizs, Bécs, Budapest 1991, 129. és 152.

14 „Hogy ne zavarjam meg lábaimat, ellenállok a szem csábításának.” In: *Anne Baldassari*: Simon Hantai. Jalons, Centre Georges Pompidou, Paris 1992, 42. Városi István fordításában: „Harcolok szemem kísértései ellen, hogy beléjük ne bonyolódjék lábam [amíg utadon feléd ballagok].” In: *Aurelius Augustinus*: *Valomások*. Budapest 1982. X. k. XXXIV. f. 326.

15 Martin Heidegger: *A művészet és a tér* című tanulmányában szereplő fogalom („Räumen”), in: *Uő: „... költőien lakozik az ember...” Válogatott írások*. Budapest, Szeged 1994, 214.

16 Paul Claudel: Gondolatok és eszmefuttatások a francia versről. Tokió 1925. Idézi *Daniel Abadie* in: *Uő: Les réserves de la peinture*. In: Hantai. Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Etienne 1973. Ugyanez a szöveg másodkiadásban az Art Press 1973-as augusztusi számában is megjelent, innen vette át a budapesti Művészet „Külföldi folyóiratok”-rovata: Művészet 1974/8. A Claudel-szöveget a Művészet fordítása alapján idézem.

17 Jack D. Flam ed: Matisse on Art. New York 1973, 82.

18 A példák a következő három műben, több helyütt említésre kerülnek: *Flam* i. m.; *William Tucker*: Matisse's Sculpture: The Grasped and the Seen. Art in America 63., no. 4. July/August, 1975; *John Elderfield*: Describing Matisse. In: Henri Matisse, A Retrospective. MoMA, New York 1992.

19 Elderfield i. m. 46.

20 Tuckernél több helyen és több megfogalmazásban (*visual distanced, distanced experience, seen at a distance* stb.) szereplő fogalom. L. Tucker i. m.

21 Elderfield i. m. 46.

22 „Cutting directly into color remind me of a sculptur's carving into stone.” In: Elderfield i. m. 48. és Flam i. m. 112.

23 Diane Waldmann ed: Transformations in Sculpture. Four Decades of American and European Art. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1985, 24.

24 Gilles Deleuze: Le pli. Leibniz et le baroque. Paris 1988

25 Noel Mouloud: A festészet és a tér. Vizsgálódás az esztétikai élmény formái feltételeiről. Ford. Margitay Ágnes. In: A tér a képzőművészetben. Szerk. Mezei Ottó. Szöveggyűjtemény. Budapest 1987, 176.

26 T. B. Hess: Barnett Newman. New York 1969, 38.

27 A képek felvágása nem csak Matisse papírkivágásait, hanem Klee kései képvagdalásait is felidézi. Önálló bemutatásuk szándéka mellett, Klee életművén belül való elhelyezéstük igénye hívott létre egy 1995. tavaszán Düsseldorfban megrendezett kiállítást. A kiállításról itthon *Perneczky Géza* írt: *Balkon* 1995/5.

28 „... where is no precision there is no geometry.” Barnett Newman idézi *Lynn Zelevansky*: Ad Reinhardt and the Younger Artists of the 1960s. In: Studies in Modern Art I. American Art of the 1960s. MoMA, New York 1991, 20.

29 „relational and non-relational art”- idézi *Rosalind E. Krauss*: Overcoming the Limits of Matter: On Revising Minimalism. In: Stu-

dies in Modern Art I. American Art of the 1960s. MoMA, New York 1991, 125.

30 *Pleyner* i. m.

31 *Beke László*: Ismétlődés és ismétlés a művészetben. In: *Uő: Művészet/Elmélet*. Budapest 1994, 44.

32 *Rosalind E. Krauss*: The Originality of Avant-Garde. In: *Uő: The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*. Cambridge, Mass., London 1993, 158.

33 *Krauss*: Grids és The Originality... c. tanulmányai in: i. m. 9–22. és 158–162.

34 *Krauss* Grids című tanulmányában fejti ki a térképként értelmezést. In: i. m. 10.

35 *Uo.*

36 Levél Emile Bernard-nak, 1905. In: *Cézanne* levelei. Szerk. John Rewald és Németh Lajos. Budapest 1971, 224.

37 *Deleuze* i. m. 129.

38 *Deleuze* olvasatában a percepció alapján nem tárgyra irányul, így mindig hallucinatorikus. („Toutes perception est hallucinatoire, parce que la perception n'a pas d'objet.” *Deleuze* i. m. 125.

39 *Joachim Gasquet*: Cézanne. Paris 1921, 80. Idézi *Max Raphael* in: *Uő: Gondolatok a kép identitásáról*. Atheneum 1993 I/4, 128.

40 „J'ai troué dans le mur de toile une fenêtre...” *Stephan Mallarmé* A bűnhődő bohóc (1887) című versének egy sorát *Jean Clair* Marcel Duchamp és a perspektivisták tradíciója című tanulmányának mottójaként idézi. In: *Mezei Ottó* szerk.: A tér a képzőművészetben. I. m. 1987, 103. A vers Weöres Sándor fordításában is olvasható, az idézett verssor fordítása: „Tudtam a ponyvába ablak-rést lopva szelni.” In: *Weöres Sándor*: Egybegyűjtött fordítások. Budapest 1976, 264.

41 A kép ablakként való értelmezése Matisse művészetében is megjelenik, mégpedig azok tükörként való felfogásának ellenpontjaként. L. Elderfield i. m. 36. *Rosalind Krauss* pedig a német romantika festészetében, főként Caspar David Friedrichnél gyakori ablakmotívumból vezeti le a huszadik századi képzőművészet rácsszerkezeit: i. m. 1993, 16–17.

42 *Marcelin Pleyner*: Simon Hantai aujourd'hui là où c'était. In: Catalogue d'Exposition, CAPC, Bordeaux 1981, 20.

43 *Pleyner* i. m. 1988, 21.

44 *Mallarmé* Ablakok című versét Tóth Árpád fordításában idézem. In: *Klasszikus francia költők II*. Budapest 1984, 111.

„J'AI TROUÉ DANS LE MUR DE TOILE UNE FENÊTRE...” DE LA PEINTURE DE SIMON HANTAÏ

Simon Hantai qui vit depuis 1949 à Paris est un des personnages déterminants de l'art contemporain. Après ces graphiques surréalistes et ses peintures à signes, depuis 1960 il fabrique ses peintures par le moyen du pliage. Le pliage est une expérience de synthèse picturale qui unifie les ciseaux des découpes de papier de Matisse – la réalisation la plus consistante de l'idée de Cézanne de „forme-couleur” – avec la geste d'origine pollockienne.

La méthode du pliage de Hantai consiste en l'acte de froisser, puis défroisser la toile recouverte de couleur, ainsi les parties de la toile qui ne contactent pas la couleur restent vides et blanches, tandis que les parties teintes constituent une surface spéciale formée de plis, des crevasses grâce aux traces des couleurs. (L'autre variation de cette technique est le nouage ou dans la création de la peinture l'acte de plier est substituée par l'acte de nouer, c'est à dire faire des noeuds sur la toile.) Le caractère plan de la surface est brisé par l'acte du froissage et elle garde cet effet de l'intervention même après le défroissement de la toile. Dans la technique du pliage deux phases sont à marquer: le pliage, l'acte de froisser, de faire des plis, et le dépliage, l'acte de déplier, de défroisser. Entre ces deux phases se passe-t-il le processus de la peinture du tableau: ce qu'on voit avant le pliage est la toile vide elle-même qui deviendra un tableau prêt, complet après le dépliage. Le dépliage n'est pas l'opposé de

l'acte du pliage, mais son extension, état dans lequel le tableau se manifeste. Le tableau garde sa manière de création, nous considérons l'acte de la peinture comme pratique dont le résultat est le tableau lui-même.

Malgré l'importance de la pratique picturale portant sur la création du tableau, il est à dessein d'éviter l'usage du mot „action”, car la technique du pliage égale l'élimination de l'action picturale, l'éclipse de l'expression du peintre lui-même. Comment Hantai adopte-t-il la geste pollockienne? Comparant la peinture d'action et le pliage – étant conscient des similarités et des parallèles de ces deux- cette analyse cherche à limiter, à identifier ses deux notions. Ce n'est pas la geste picturale, issue du désir de s'exprimer qui se manifeste pendant la création du tableau – caractéristique de l'expressionnisme abstrait ou de la calligraphie surréaliste – qui est considérée comme élément de base de la synthèse picturale de Hantai, mais le procédé de créer résultant une sorte „d'être dans le tableau” qui tire sa naissance de la transformation de l'invention pollockienne de l'usage libre de la toile, et la gestulation portant sur la création du tableau.

À l'occasion du caractère relief de la toile non-plane, froissée par le pliage, l'analyse examine les rapports avec l'espace du tableau de Hantai et du pliage. Le processus du pliage temporalise l'acte de la peinture, il produit des rapports temporels. Dans le stade du froissement et du frottement, la toile pliée, foissée

se soumet à la couleur, elle ne devient tableau qu'après être dépliée, déliée, le procédé de peinture n'est pas alors continu, les phases de sa fabrications sont discontinues. Hantaï peint à l'aveugle, ce n'est pas le tableau, mais les parties de la toile froissées qu'il voit en créant le tableau, ainsi la révélation de la toile par le dépliage est ressemblante à l'inauguration d'une statue dont le sculpteur n'a pas été présent au modelage. Suivant les rapports temporels du pliage, le froissement du tableau pourrait être considéré comme allusion à sa préparation, à son passé, au fait qu'il garde les traces d'intervention – la matière, la toile se rappelle la méthode du pliage. Dans la peinture de Hantaï le brisement de la toile plane, unidimensionnelle par lequel celle-ci devient tridimensionnelle se réalise d'une façon unique: l'élément constructif de l'étendue dans l'espace de la toile froissée est la matière elle-même, le caractère relief se réalise sans adjonction ou application. C'est à la base de l'enrichissement de l'art après 1945 par l'introduction de la troisième dimension que le caractère relief des peintures de Hantaï est traité. La peinture de Hantaï fait allusion à l'espace, marque l'espace, mais ne devient pas l'espace, elle n'est pas à s'en emparer par une simulation haptique, malgré son caractère relief elle n'est pas un relief, malgré la toile froissée, traitée d'une manière sculpturale, elle est fondamentalement picturale, comme l'indique Hantaï lui-même, par le lissage des toiles déjà dépliées. Comme apparition du pictural et du sculptural dans la même œuvre, et entremêlement des genres, nous citons les exemples dans l'art de Matisse, ses motifs réparateurs, et les œuvres de l'art minimal nommées *specific object*.

Les rapports perceptionnels de la croissance en mesure des toiles de Hantaï sont les conséquences du fait qu'on les regarde de près. En 1994 Hantaï a commencé à découper ses grandes toiles: le tableau naissant de cette façon peut être considéré comme fragment, même comme nouveau tableau, indépendant de l'original, mais aussi bien comme partie transformée de la toile originale, complète, comme variante, pièce d'une nouvelle série d'œuvre. Après 1960 l'œuvre de Hantaï se constituera de séries. Les dernières séries des tableaux faits par le pliage sont les toiles de *Tabulas* faites au moyen du nouage. À propos de la structure de couverture des *Tabulas* composée de petits carrés, et des séries, se pose la question de la répétition, de la reprise dans la peinture de Hantaï. Les carrés répétés éternisent le tableau, les formes identiques constituent un quadrillage, une trame. L'interférence des étymologies et des significations des mots carré et *tabula* nous permet d'interpréter ce premier comme motif de tableau dans le tableau et les deux ensemble comme microcosme et macrocosme, variante petite et grande l'un de l'autre. Le tableau composé des carrés – formes de base géométriques – pourrait suggérer un caractère géométrique des *Tabulas*, mais s'y oppose l'imprécision, l'irrégularité des formes, car „s'il n'y a pas de précision, il n'y a pas de géométrie" (Reinhardt). La forme géométrique utilisée se déforme grâce au pliage, elle n'est ni symétrique, et ni asymétrique. Les

carrés ne s'équilibrent pas sur la toile, entre eux ne s'établit nul rapport: leur rapport n'est pas du tout formulé sur le tableau. Les carrés ne s'interprètent ni d'une façon hiérarchique, ni comme supplément ou contrepoint l'un de l'autre, ils ne s'interprètent que dans leur succession, comme parties d'une structure basée sur les reprises. C'est par la reprise des carrés que la forme typiquement répétitive, la trame se formule. La définition de Rosalind E. Krauss concernant le quadrillage éclaircit une nouvelle ambiguïté propres aux tableaux de Hantaï: Le tableau *Tabula* constitué des couleurs par moyen de l'inflexion est caractérisé par une structure de couverture, le quadrillage, qui est „sans inflexion". Suivant la définition de quadrillage par Krauss, les tableaux de Hantaï devraient appartenir au type centripète (*within-the-frame-attitude*), tandis que le fait du caractère relief contredit à l'aspect éternisant déjà indiqué: la possibilité d'extension n'est qu'un semblant, car la toile en vérité se délimite de l'espace qui l'entoure par ses froissements, le tableau se détache de la plane du mur même après le lissage par sa surface (archi)tectonisée. D'après l'interprétation du quadrillage comme carte géographique (Krauss) chez Hantaï il s'agit d'une sorte de carte double, d'une part du caractère de carte du terrain estompée de la tectonicité indicative de la toile – littéralement aussi –, d'autre part de la carte au sens particulier à Krauss, qui systématise les points, les distances, les formes de la surface. Cependant le quadrillage peut être interprété comme empreinte, car au pliage la toile est sa propre empreinte, et cette empreinte devient systématisée sur les *Tabulas* – à l'encontre des autres séries –, elle n'est pas informelle, mais une tache de couleur réglée.

La peinture de Hantaï peut être interprétée comme empreinte et comme carte géographique aussi, en analysant sa structure constituée des carrés la question de la perception des toiles peut se poser une nouvelle fois. La ressemblance des yeux de l'enfant et ceux du peintre, et l'exigence de voir de cette façon est valable pour tout spectateur. Les expressions de Deleuze, la *perception consciente* portant sur le vivant, l'organique, et la *petite perception* portant sur les oscillations de la matière, servent à saisir le phénomène dominant les toiles de Hantaï. En regardant les tableaux de Hantaï, la différence primaire entre la petite perception et la perception consciente est que pendant ce dernier le spectateur est conscient du fait de la perception, tandis que pendant la petite perception, il en est inconscient. Cette sorte de percevoir sans articulation pourrait être désigner comme se laisser entraîner inconsciemment dans le procédé de la perception, y être, en citant Cézanne „que j'y songe". Devant les toiles de Hantaï, en les regardant, nous répétons sans le savoir le procédé pictural de Hantaï, notre perception se passe par hasard et accidentellement, parallèlement au processus de peindre- coloration. Les particularités de la perception des tableaux sont alors susceptibles aussi comme répétition de la fabrication du tableau, à l'analogie du rapport du pliage et du dépliage.

EGY RITKA IKONOGRÁFIAI TÍPUS: KRISZTUS LÉTRÁN A KERESZTRE MEGY

„Haec scala significat ascensum virtutum”

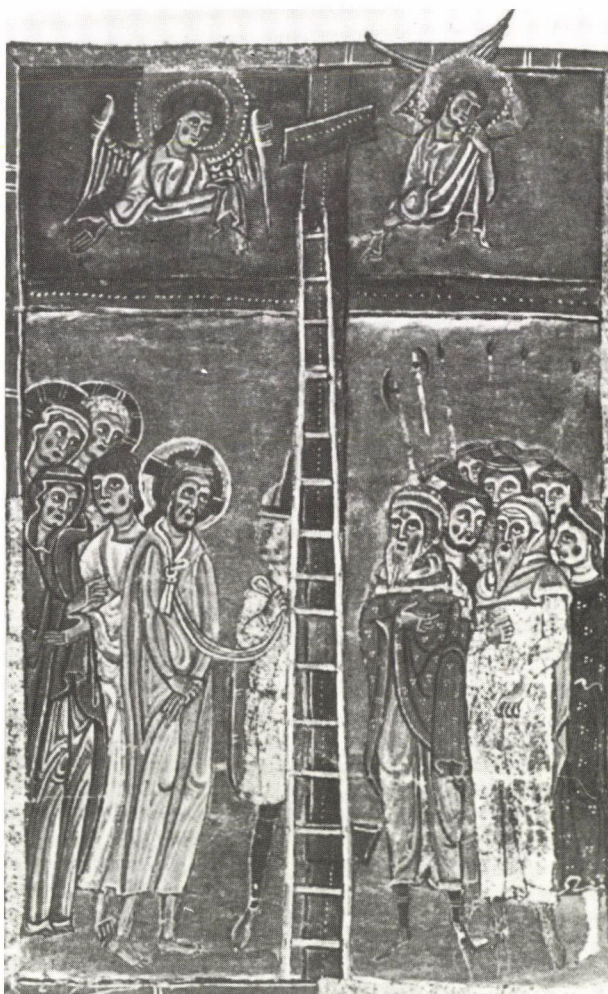
I. A *Krisztus létrán a keresztre megy* ikonográfiai típus kialakulásával kapcsolatban eltérőek a vélemények. A különböző értelmezések igazodnak az ikonográfiai kutatások éppen divatban lévő modelljéhez. Millet szerint a jelenet irodalmi forrása a *Meditationes vitae Christi*.^[1] Sandberg-Valalà, konkrét forrás megjelölése nélkül, apokrif szövegek hatására gondol.^[2] Derbes rámutat, hogy a jelenet formailag a részletező közép-bizánci keresztút-narratívából fejlődött önálló témává.^[3] Szerinte a téma irodalmi forrása Ps. Beda *De Meditatione Passione Christi*-je: „...Aztán a lármás tömeg elvezeti Krisztust a Kálváriához, majd mindenki szeme láttára megfeszítják ruháitól... Ó, milyen nagy fájdalom volt neked, legszentebb Anya, amikor ezt láttad. Azután, amikor a keresztet elkészítették, kiabáltak: »Menj fel, Jézus, menj fel.« Ó, milyen készségesen megy fel, irántunk való mily nagy szeretettel viselt el mindent, micsoda türelemmel, milyen szelídséggel!... Így teljesen meztelenül a keresztre emeltetik és kifeszítetik. Legszeretőbb anyja azonban, kínoktól emésztve, a fején levő fátylat köréje tette, betakarta szemérmét... Majd kegyetlenül felemelik, kinyújtják, és egész szent testét megfeszítik és széthúzzák.”^[4]

Boskovits Miklós megállapítja, hogy az általában irodalmi forrásnak tekintett *Meditationes vitae Christi* későbbi a téma első ábrázolásainál.^[5] Véleménye szerint mindkét műfajra a liturgikus dráma hatott. Nem maradt azonban fent egyetlen olyan drámaleírás sem, amelyben szó lenne arról, hogy a Krisztust megszemélyesítő színész létrán ment volna fel a keresztre. Boskovits maga is említi, hogy óriási színpadtechnikai nehézségekkel járhatott, könnyen nevetségességbe torkolllhatott egy ilyen előadás, úgyhogy hamar áttértek egy ésszerűbb megoldásra: földre fektetett kereszthez rögzítették a Krisztust játszó színészt. (Boskovits szerint ez a változtatás az oka annak, hogy a képzőművészetben a 14. század második felétől a létrán való felmenés jelenetét háttérbe szorítja a földön keresztre feszített Krisztus ábrázolása.) Drámaleírás nincs, képek azonban vannak: a szerző ez utóbbiakból következtet a dráma szerinte korai, sehogy máshogy nem dokumentált formájára; éppen azokból a festményekből, amelyeknek ikonográfiáját megmagyarázni szándékozik. Tanulmánya utolsó részében Boskovits felteszi a kérdést: mi magyarázza a képtípus fennmaradását, ha egyszer a keresztrefeszítés előkészületeinek ismerték egy realisztikusabb megoldását is? Válaszul rámutat a létra és a téma szimbolikus jelentésére.^[6]

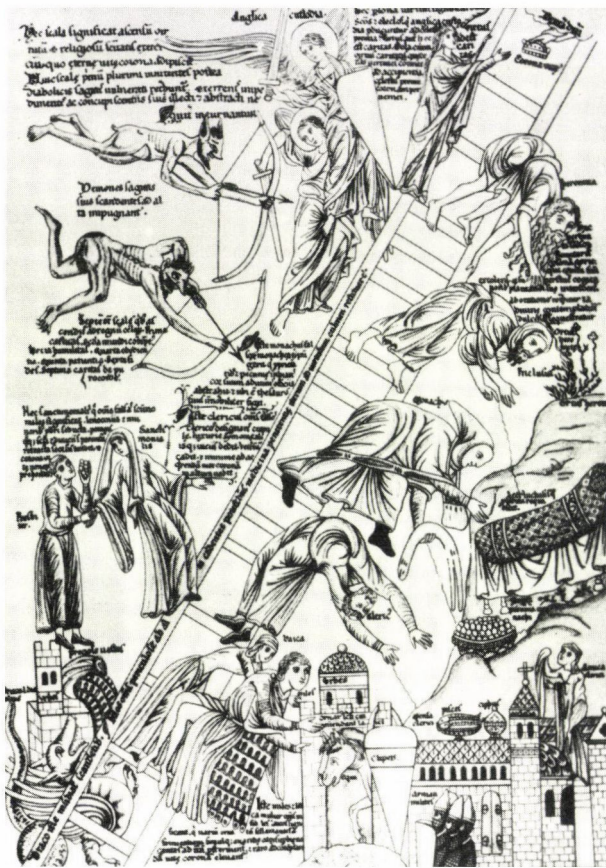
Amellett szeretnék érvelni, hogy fordítva állnak a dolgok. Úgy vélem, hogy – a már Boskovits által is említett okokból – nemigen játszották el a 13–14. századi színpadon azt a jelenetet, amint egy Jézust megszemélyesítő színész felmászik egy, a kereszthez támasztott létrára.^[7] Az esemény képzőművészeti ábrázolásainak szerintem sem a liturgikus dráma, sem pedig a passiónarratíva

nem elsődleges forrása. A szimbolikus jelentés a témában inherens, ez az, ami megszületése pillanatától mindig rányomja bélyegét erre az ikonográfiai típusra. A liturgikus dráma, illetve a passió irodalmi feldolgozásai esetleg csak a későbbiekben hatottak az ábrázolások egyes részleteire.

II. A létra motívuma a passiójelenetek közül először a *Levétel a keresztről* ábrázolásain jelenik meg a 11. században.^[8] A 12. századtól előfordul, hogy létra segítségével szögezik Krisztus karjait a kereszthez.^[9] Viszonylag ko-



1. Észak-itáliai miniátor, 13. század eleje(?): A kereszthez vezetett Krisztus. Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. lat. 39, fol. 64v



2. Hortus Deliciarum: Erények létrája, 12. század vége.
Egykor Strasbourg, Bibliothèque de la Ville, fol. 215v

rán megtaláljuk a létrát a Keresztrefeszítés előkészületeit ábrázoló képeken is, olyanokon, amelyekhez hasonlókat Derbes joggal tart a *Krisztus létrán a keresztre megy* képtípus közvetlen előképének. Pl. a *Hortus Deliciarum* 12. század végén készült miniatúráján poroszló viszi, mint a Keresztrefeszítés egyik kellékét.[10] Egy hasonló témájú, valószínűleg Veronában készült miniatúrán meghatározó szerepe van a létrának (1. kép).[11] A kép középtengelyében tizenöt fokával támaszkodik a kereszthez, ennek a képmező tetejéig érő függőleges szárával szinte egybeolvad, felső vége átér a vízszintes szárak felett lebegő angyalok szférájába. Ez a létra a Keresztrefeszítés üdvözítő hatásával kapcsolatos, nincs köze a történeti esemény tényleges lefolyásához. Nyilvánvaló ez a kompozícióban betöltött helyéből, fokainak számából[12] és a létra szimbolikus jelentéséből.

A létra egyike az emberiség ősi kozmikus, eszkatalogikus és anagogikus szimbólumainak: kapcsolatot létesít ég és föld között, a lélek Istenhez való felemelkedésének eszköze.[13] A keresztények Jákob álmának (Gen. 28.12) létrájában a kezdetektől fogva (János 1.52) az üdvözüléshez vezető utat látták. Az aszkétikus irodalom jellegzetes motívuma a Jákob látomására hivatkozó erények létrája – rajta vezet az út a tökéletesség felé.[14]

Szent Benedek (kb. 480–547) Jákob létráját az Alázatosság tizenkét foka prototípusának tekinti; a szerzeteseknek ezeken kell felemelkedniük, ha Isten szeretetét ki akarják érdemelni. „...ha a legtökéletesebb alázatosság csúcsát el akarjuk érni, és gyorsan el akarunk jutni arra

az égi felmagasztalásra, amelyre a jelen élet alázatossága révén emelkedhetünk, akkor fölfelé törekvő cselekedeteinkkel olyan létrát kell felállítanunk, amilyen Jákobnak jelent meg álmában... Ez a felállított létra pedig földi életünk, melyet, ha alázatos a szívünk, az Úr égig emel... Ha az alázatosságnak ezeken a fokain fölemelkedett a szerzetes, akkor azonnal eljut az Istennek a szeretetére...”[15]

Jákob lajtorjája a kiindulópontja Klimakosz *A Paradicsom létrája* című művének (525–600 körül). A Sinai szerzetesek számára írt kézikönyv harminc fejezetben taglalja az üdvözüléshez vezető erényeket és a leküzdendő bűnöket.[16] A traktátus illusztrációin – a 11. század végétől – harminc fokos létra látható: a fokok egy-egy erényt vagy bűnt jelentenek. Ördögök akadályozzák a felfelé



3. Bible moralisée: Máté evangéliuma 18.1–4. 13. század. London, British Museum, Harley 1527, fol. 34v

lépkedő szerzetesek útját; akinek mégis sikerül feljutni, azt a Mennyben maga Isten várja.

A nyugati középkor irodalmában és művészetében a létra szintén közismert szimbóluma – egyebek között – a felfelé vezető nehéz útnak. A *Hortus Deliciarum* mennyei létráján különböző társadalmi osztályok képviselői igyekeznek felfelé (2. kép.).[17] Ördögök nehezítik, angyalok segítik a feljutást. Egyedül Caritas az, aki végül átveheti a létra tetején megjelenő *Dextera Deitől* az Élet koronáját. Az ábrázolás alapsémája a Klimakosz-kéziratok illusztrációt követi, közvetlen forrása Honorius Augustodunensis.[18] A bal felső sarok felirata összefoglalja a kép témáját: „Haec scala significat ascensum virtutum et religiosorum societatis exercitum, quo aeternae vitae coronam adipiscuntur...” Egy másik feliratból megtudjuk, hogy a fokok azt a hét erényt szimbolizálják, amelyek gyakorlása elvezet a Mennybe.[19] A kép itt eltér Honorius szövegétől, amelyben tizenöt foka van a Paradicsomba vezető létrának – akárcsak az észak-itáliai miniatúrán levőnek (1. kép). A tizenöt fok is az örök boldogság elnyeréséhez szükséges erényeket szimbolizálja.[20]

A 12–13. századi *Speculum virginum* az isteni bölcsesség titkaiba vezeti be apáca olvasót. A dialógus formájában megírt didaktikus kézikönyv kilencedik fejezetének illusztrációján a szüzek, számos akadályt leküzdve, az Erények létráján mennek fel Krisztushoz.[21] Egy 12. századi sváb miniatúra, a *Regula Benedicti* címlapja Szent Benedeket két olyan létra között ábrázolja, amelyben keverednek a *Jákob lajtorjája*, a *Scala Humilitatis* és a *Scala Virtutum* elemei.[22] Hildegard von Bingen egyik látomásában a *Columna Humanitatis Dei* Mennybe vezető létrához hasonló; rajta angyal-erények építik Isten városát, mellette Erények társaságában a keresztre feszített Krisztus is megjelenik.[23] Számos szent legendájában és ábrázolásában fordul elő a Mennybe vezető létra motívuma.[24] A Filozófia megszemélyesítésének is attribútuma a létra; előfordul, hogy a fokai a tudás megszerzéséhez szükséges erényeket szimbolizálják.[25]

Az üdvözüléshez vezető létrának ez a hagyománya találkozott a passiójelenetek létrájával – részben ennek a találkozásnak köszönhető a *Krisztus a létrán a keresztre megy* ikonográfiai típus kialakulása. A létra az ókeresztény korig visszanyúló hagyomány szerint Krisztus keresztléte, Passiójának és a Megváltónak magának is szimbóluma.[26] Sarugi Jakab (521) Jákob álmáról írt homíliájában kifejti, hogy az angyaloknak nem volt szükségük létrára; „a létra Isten fiának útját jelenti; a kereszttel olyan, mint egy csodás létra, amelyen az emberek az égbe vezettetnek.... a kereszttel széles út, olyan, mint egy létra a földi és mennyei lények között... [Jákob] a létrában csakugyan a keresztfeszítettnél látta.”[27] Jákob látomása a Mennybe érő lajtorjáról a Keresztfeszítés egyik prefigurációja.[28] Létra formájú Krisztus keresztléte a stuttgarti Flavius Josephus: *Antiquitates Judaicae* címlapján (Zwiefalten, 1180 körül).[29] A *Bible moralisée* Máté 18.1–4. képi kommentárja Krisztust mutatja, amint két kezében a mennyek országába való bejutás egy-egy eszközét tartja: jobbában a létrát, baljában keresztléte (3. kép).[30] Esetenként a *Speculum Humanae Salvationis*ban és a *Biblia pauperum*ban is Jákob álma a kereszthez szögezés típusa. [31] Szent Bonaventura (1221–1274) szerint az inkarnációkor Krisztus az ember lajtorjájává lett, és így hozta helyre az Ádámban eltört első létrát.[32] Kolda prágai olvasókanonok *De Strenuo milite* című traktátusának (1312–14) egy részlete mintha csak az említett észak-itáliai miniatúra (1. kép) kereszthez támasztott, a földtől

az angyalokig érő létrájának leírása lenne: „Mértán tartozik a létra a kereszthez, mert általa nyílik meg számunkra a Menny... A kereszthez támasztott létra azt jelentette, hogy a kereszttel mennybemenetelünket készítette elő... Látta, mondta [Jákob], a lajtorját a földön felállítva, teteje pedig az eget éri vala (Gen. 28.12). A Megváltó keresztléte, ami a földbe rögzítve állt, tetejével az égbe emelt bennünket.”[33]

Hogy a létra a passió jelenetein sem, vagy legalábbis nem feltétlenül a Keresztfeszítés vagy a Levétel technikai segédeszköze, hanem azon erényt vagy erényeket is szimbolizálhatja, amelyek gyakorlásával a Mennybe lehet jutni, az nyilvánvaló Kunigunda passionáléjának egyik ún. *Arma Christi* ábrázoló miniatúrájából (4. kép). Az 1320 körül készült kép Kolda említett traktátusát illusztrálja. Az egyes motívumokat felirat azonosítja, a létra tizenkét foka közé a „hec scala habens duodecim gradus humilitatis” szavak vannak írva. Ennek a létrának tehát bizonyíthatóan nem az az elsődleges funkciója, hogy felidézze a Passió egyik stációját. Fokai az Alázatosság tizenkét fokát jelentik, Szent Benedek regulájának hagyományában.

A létrának tehát speciális helye van az *Armák* között, annak ellenére, hogy – vagy talán éppen azért is, mert –, a Passiónak egyszerre több stációjához köthető.[34]

III. A létrához hasonlóan a *Krisztus létrán a keresztre megy* témának is sajátos státusza van a passiónarratívában. Kialakulásában és fejlődésében ugyanis az elvont teológiai elmélkedés legalább olyan fontos szerepet játszott, mint az a szándék, hogy újabb anekdotikus részlettel gazdagítsák a szenvedéstörténetet.

Mint az eddigiekből is kiderült, Isten és a létra kapcsolatának ősrégi, stabil hagyománya volt a kereszttel ikonográfiában. Isten volt az, aki – többnyire a preegzisztens Krisztus képében, kereszttel nimbuszában – megjelent a különböző Mennybe vezető létrák tetején. A szentek, szerzetesek, apácák stb. helyett most – inkarnálódott, a szó szoros értelmében halandó emberként – ő maga teszi meg a felfelé vezető nehéz utat. Létrája a *Scala sancta* előképe.[35]

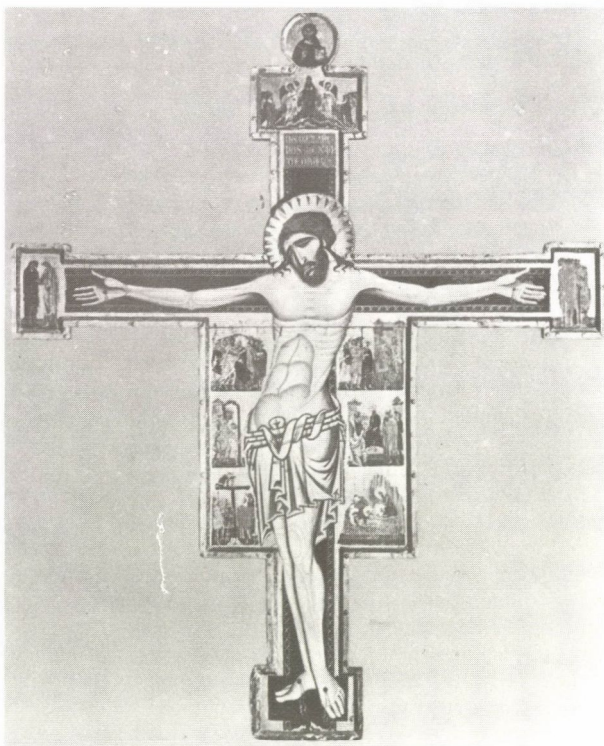
Láttuk, hogy a téma egyik közvetlen előzményének tekinthető ábrázolásán (1. kép) a létrának elsőrendűen szimbolikus a jelentése. Az ikonográfiai típus legelsőnek tartott emléke, Coppo di Marcovaldo közvetlenül 1261 utánra datált képe is (San Gimignano, Museo Civico) kapcsolatban lehet a Jákob-lajtorja korabeli exegézisével. (5. és 6. kép) „Mínthogy Jákob létráján előbb fel kell menni, s csak azután lehet lejönni rajta (Gen. 28.12), a felmenetelkor helyezzük el első lépésünket alul, tükröként magunk elé tárva az egész tapasztalati világot, ahonnan Istenhez, a legfőbb alkotóhoz jutunk... hogy mi legyünk a keresztlények, akik Krisztussal az Atyához megyünk ebből a világból (Jn. 13.1.)...” – írja Szent Bonaventura 1259-ben, La Vernában, az *Itinerarium mentis in Deum* című művében.[36] Ezt a szöveget – tekintettel keletkezése idejére, helyére, továbbá hangulatára, tartalmára – legalább olyan joggal tekinthetjük az új ikonográfiai típus verbális megfelelőjének, mint a Derbes által idézett Ps. Beda-sorokat.[37] Coppo létrája, amelynek első fokára Krisztus felmenetelkor ráhelyezi lábát, egyenesen felmutat a *Croce dipinta* tetején levő „Istenhez, a legfőbb alkotóhoz”.

Mint Derbes meggyőzően megállapította, formailag a Kereszttel, illetve a Keresztfeszítés előkészületei jelenetekből oldódott ki az új ikonográfiai típus. Emellett témánk esetleges – közvetlen vagy közvetett – előzmé-



5. Coppo di Marcovaldo: Krisztus létrán a keresztre megy, 1261 után
Croce dipinta, részlet. San Gimignano, Museo Civico

neyei között, az Erények létrája tárgyalt ábrázolásai mellett, olyan képeket is számításba vehetünk, mint amilyen a párizsi *Bible moralisée* 76.2 zsoltára illusztrációjának képi kommentárja: meztelen ifjú, az Alázatosság meg-



6. Coppo di Marcovaldo: Krisztus a kereszten és jelenetek a passióból,
1255–60. San Gimignano, Museo Civico

személyesítője, fölfelé indul egy létrán, míg mellette a díszes ruhába öltözött *Superbia* a magasból fejjel lefelé leesik a földre (1440 körül) (7. kép).[38] Az Alázatosság („*custos virtutum*”, „*radix virtutum*”) – különösen ferences körökben – egyike volt a legfontosabb keresztény erényeknek: a kardinális és teológiai erények elérése előfeltételét látták benne. Attribútuma egyebek között a létra, a felemelkedés eszköze, mert a keresztény gondolkodásra jellemző polaritás értelmében a *humilitas sublimis* implikál.[39]

Egyszóval azt gondolom, hogy a *Krisztus a létrán a keresztre megy* téma kialakulásakor az események nem annyira a történeti, mint inkább szimbolikus jellege volt előtérben. E tekintetben – és nemcsak ebben – hasonlít a *Krisztust megfosztják ruháitól* nagyjából ugyanebben az



7. Bible moralisée: 76.2 zsoltár. 13. század. Párizs, Bibliothèque Nationale 11560, fol. 20



8. Udine, Santa Maria di Castello: Levétel a keresztről, 13. század

időben kialakult jelenetéhez. Ez utóbbi szintén a Keresztrefeszítést előkészítő mozzanat, eredetileg szintén a Passió önkéntes mivoltát hangsúlyozta, és legelső itáliai megfogalmazásán nem a történeti, hanem az üdvtörténeti aspektus dominált.[40] A későbbiekben mindkét téma anekdotikus elemekkel bővült, történeti eseménnyé alakult át.[41] A *Felmenés* azonban, sokkal inkább, mint a ruháktól való megfosztás, mindvégig megőrizte szimbolikus jellegét.

A téma jónéhány ábrázolása par excellence *Andachtsbild*. Közeli kapcsolatban van egy másik témával is: a 13. századi itáliai művészet egy sajátos típusú Keresztlevételeivel. Ezek a művek, akár szoborcsoport, akár a monumentális freskó műfajában, a Passió egészét hivatottak képviselni. Jellemző rájuk a kompozíció szimmetriája, a gesztusok stilizáltsága: mindez az egyszeri történeti eseményt rituális-szimbolikus aktussá változtatja: a nézőnek bemutatattatik a halott (8. kép).[42] A *Levétel* a keresztre feszített Krisztus élő vagy halott mivoltával kapcsolatos viták következtében vált kitüntetett fontosságú kultuszképpé, ugyanis egyértelműen a halott mivolt, az emberi természet ábrázolhatósága mellett foglalt állást. A keresztről (létra segítségével) levett és a létrán keresztre felmenő Krisztus képe a kéttermészet-paradoxon két ellentétes pólusát hangsúlyozza: az első az emberit, a második pedig az istenit. Úgy vélem, nem lehet véletlen, hogy a legelső fennmaradt létrán felmenő Krisztus-ábrázolás éppen azon a *Croce dipintán* látható, amelyiknek központi ábrázolása egyúttal a szenvedő, a halott Keresztre feszített egyik viszonylag korai itáliai emléke (6. kép).

Tehát a *Krisztus létrán a keresztre megy* téma a kereszthalozat önkéntességét, Krisztus erényeit, a kéttermészet-paradoxonát szemlélteti, azaz absztrakt teológiai fogalmakat – egy többé-kevésbé történeti összefüggés keretein belül. Ahogyan Krisztus, úgy a Kálvária többi szereplője is a megszokottól eltérően viselkedik ezeken a jeleneteken. Az oka ennek az, hogy az Istenember minden ízében emberként van ábrázolva (mint ebben a korszakban általában), de teljességgel istenként viselkedik (mint ebben a korban csak elvétve)[43] – ez az ambivalencia, mint látni fogjuk, a többi szereplő magatartására is kihat.

Pacino di Bonaguida 1310 körül készült miniatúrájának békés, nyugodt hangulata merőben különbözik a korabeli passióképek atmoszférájától (9. kép).[44] A visszafogottság nem magyarázható stílári okokkal: ugyanezen sorozat többi ábrázolásán, különösen a *Kigúnyoláson* kifejezetten durvák a kínzók, magán a *Keresztrefeszítésen* pedig Mária és János kétségbeesetten siratják Krisztust. A mi képünkön azonban Mária egy szent asszonnyal a vállalkozás, az önkéntes kereszthalál sikeréért imádkozik. Krisztus hátát inkább simogatja, mintsem ütlegeti egy legény. Egy másik pedig, a jobb oldalon, nem másnak, mint magának a Megváltónak nyújtja fel a kalapácsot. A létra hét foka valószínűleg vagy erényeket szimbolizál, vagy egy erény hét fokozatát.[45]

Érdekes a *Maestro di Monteoliveto*nak attribuírt, a 14. század elején készült táblakép esete (10. kép).[46] A létra, amelyen Krisztus felmegy kereszttjére, a jelenetet közvetlenül megelőző *Keresztvitelen* nem látható, tehát valószínűleg



9. Pacino di Bonaguida: Krisztus létrán a keresztre megy, 1310 körül.
New York, Pierpont Morgan Library, M. 643, fol.12v

núleg elsősorban nem mint a passió eszköze, hanem mint az üdvözüléshez vezető Erények létrájára gondolt rá a festő. A kompozíció jobb szélén álló katona (?) olyan

reverenciával nyújt fel egy szöveget a kereszt vízszintes szárán fekvő társának, és ez utóbbi olyan tisztelettel veszi azt át, mintha mindketten tudnák, hogy becses ereklje az, amit kezükben tartanak. Talán csak a tábla kis mérete az oka, de nem derül ki egyértelműen, hogy jobbra széles gesztusával Mária az egyik sirató asszonyt, avagy egy katonát igyekszik távoltartani Fiától.

A *Felmenés*-jeleneteken aktívan résztvevő Szűz alakja látható még pl. Guido da Siena (11. kép) és egy umbriai-toszkán festő képén.[47] Ezeken az ábrázolásokon az eredetileg és lényegileg szimbolikus jelenet – nem utolsósorban a passiójátékok hatására – anekdotikus-történeti elemekkel gazdagodott. Nem eléggé világos, mi a szándéka Máriának ezeken a képeken. Az utóbb említett két példán jobbjával egyértelműen pribéket lök el. Baljával ágyékát betakarva öleli át vagy/és tartja vissza a felmenő Krisztust.[48] Az anya nem akarja, hogy fiát bántsák, avagy az Istenszülő nem hagyja, hogy a katonák megakadályozzák a Megváltót tette végrehajtásában? Hasonló dilemma merül fel a hóhérok esetében: mi legyen funkciójuk, ha Krisztus maga vágyja a szörnyű halált? Egyes képeken – vagy megszokásból, illetve szadizmusukat kiélendő, vagy pedig a passióképek és a liturgikus dráma hatására – brutalisan, ellenségesen viselkednek, más esetekben, mint láttuk, kifejezetten szelídek. Előfordul, hogy egymással is konfliktusba keverednek: legalábbis számomra úgy tűnik, mintha egy zsidó agg akarná útját állni a katonák brutalitásának a ferrarai Sant' Antonio in Polesine 14. századi freskóján (12. kép).[49]

Boskovits is rámutat, hogy a *Maestro della Madonna Lazzaronin*ak attribuált esztergomi festmény ábrázolásából is hiányzik a vadság: Krisztust inkább segítik, támogatják, mintsem erőszakosan lökdösik-húzzák a kereszthez támasztott létrán (13. kép). Megjegyzni továbbá azt is, hogy a kompozíció kiemelt eleme a létra, és hogy Mária és János csak tanúként vannak jelen, nem vesznek részt magában az eseményben.[50] Bizonyára nem véletlenül



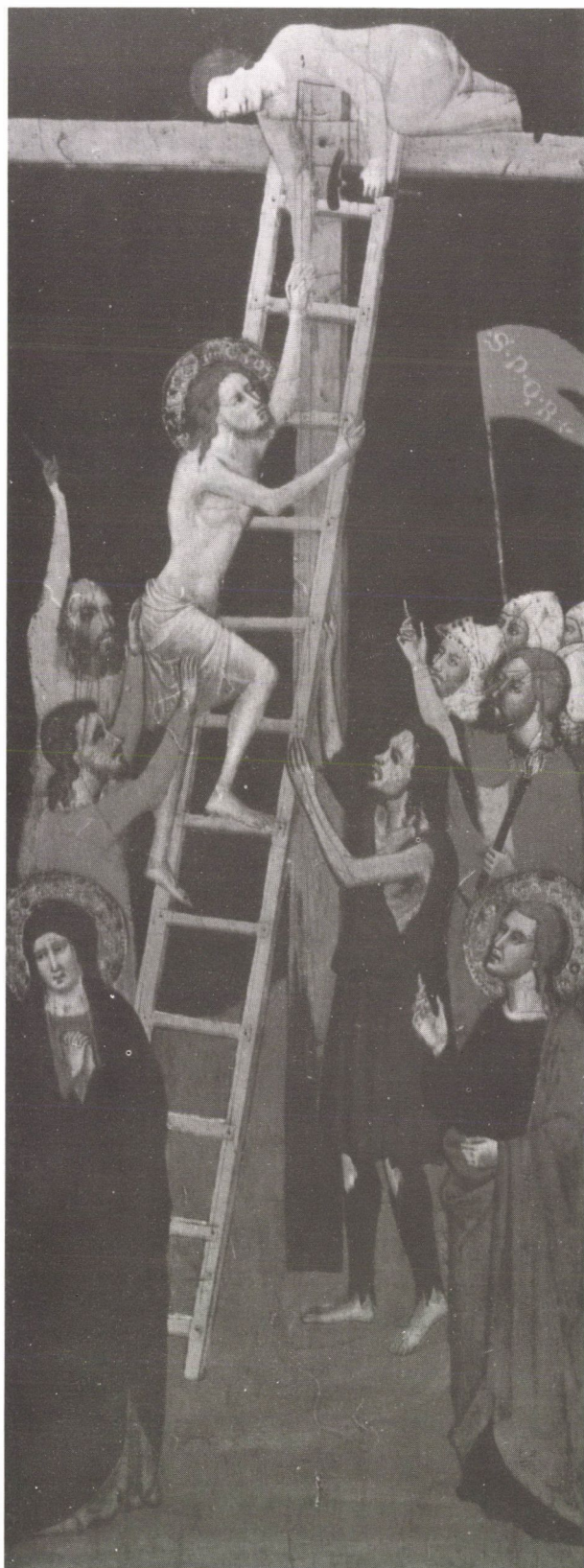
10. Maestro di Monteoliveto: Krisztus keresztjét viszi és létrán a keresztre megy, 14. század eleje. New York, magángyűjtemény



11. Guido da Siena: Krisztus létrán a keresztre megy. 13. század második fele. Utrecht, Rijksmuseum, Het Catharijnenconvent



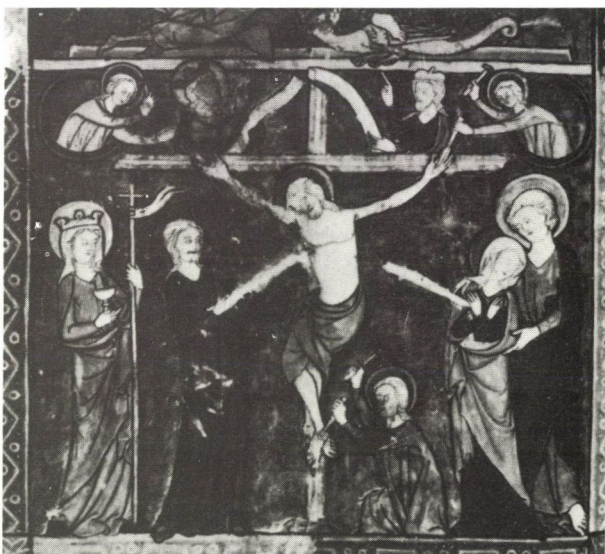
12. Sant' Antonio in Polesine Első Mestere: Krisztus létrán a keresztre megy, 14. század. Ferrara, Sant' Antonio in Polesine



13. Maestro della Madonna Lazzaroni: Krisztus letrán a keresztre megy. 1370 körül. Esztergom, Keresztény Múzeum

tizenkét fokos az esztergomi kép létrája. A tizenkét fok, Kunigunda passionáléjának létrájához hasonlóan, az Alázatosság megannyi fokát jelentheti. Ezen az ábrázoláson is erősen érződik a *Scala Virtutum* hagyománya: Krisztus az alázatosság különböző fokait vagy/és az erényeket szimbolizáló létrán felmegy a keresztre, hogy teljesítse Atyja akaratát. Szent János, a Megváltóra mutató jobbával mintha a nézőnek magyarázná az esemény értelmét. Véleményem szerint nincs köze a történeti passióhoz az esztergomi képen annak a mezítlábás, nagyon rongyos alaknak sem, aki mélységes reverenciával érinti meg mindkét kezével a létrát. A Keresztrefeszítés ábrázolásain nincs analógiája. A kálváriák többnyire legtoprongyosabb szereplője, Stephaton is jóval elegánsabb szokott nála lenni. Talán – az alázatosság mellett – az egyik legfontosabb ferences erény, az önkéntes szegénység megismeréséről van szó. Ahogy a létrán felmenő Krisztus a *Humilitas*nak a megtestesítője, úgy a rongyos alak esetleg *Paupertas*é.[51] A 14. századi ferences erény-ciklusokban előfordul, hogy az önkéntes szegénységet kivételesen nem női, hanem rongyos ruhás férfialak személyesíti meg (Taddeo Gaddi műhelye, Firenze, Santa Croce, Baroncelli kápolna).[52]

IV. Jobban megértjük a vizsgált ikonográfiai típust, ha figyelmünket egy másik, hasonló tartalmú témára irányítjuk. Ugyancsak Krisztus erényeinek aktivizálódásáról, Krisztus áldozata önkéntességéről szól az *Erények keresztre feszítik Krisztust* különös képtípusa.[53] Szintén a 13. század közepén, de északon, Szent Bernát prédikációjának illusztrációjaként bukkant fel először a furcsa ábrázolás: Krisztust három, Erényeket szimbolizáló nőalak szögezi a keresztre: bal kezét *Patientia*, jobbát *Oboedientia*, lábát pedig *Humilitas*. Egy negyedik, *Caritas*, a halott Krisztus oldalsebét nyitja ki (14. kép). A vonatkozó prédikációban Szent Bernát – ősrégi hagyományt követve – drágakövekkel díszített keresztről beszél, és azokról az erényekről, amelyekről Krisztus a kereszten tanúságot tett.[54] A kolostorok művészetére jellemző képtípus a 16. század elejéig kimutatható. Formai előké-



14. Kölni vagy alsó-rajnai Mester: Az Erények keresztre feszítik Krisztust, 1300 körül. Köln, Historisches Archiv der Stadt, W 255, fol. 117v



15. Lübecker Mester: Az Erények keresztre feszítik Krisztust. Szárnyasoltár középképe, 1330–40 körül. Doberan, ciszterci templom

pei az ún. *erecto cruce* kereszthez szögezés jelenetében keresendő: a hóhérok szerepét itt erények veszik át.

Úgy vélem, az *Erények keresztre feszítik Krisztust* és a *Krisztus létrán a keresztre megy* ugyanannak a gondolatnak egy jellegzetesen északi, illetve itáliai megfogalmazása.[55] Míg az északi művészek kiemelik a keresztet történeti kontextusából, náluk Krisztus erényeit megszemélyesített nőalakok képviselik, addig az itáliaiak megteremtik a történetiség illúzióját. Ez utóbbiak is, északi kollégáikhoz hasonlóan, azokat az okokat ábrázolják, amelyek a keresztfeszítéshez vezettek, de képeiken



16. Rogier van der Weyden után: Krisztus siratása, 15. század vége. Nápoly, Gallerie Nazionali di Capodimonte

aktívan gyakorolja Krisztus az alázatosság, engedelmeség, békétűrés stb. erényét, teljesíti a szeretet parancsát; a passió eszközeként is funkcionáló létra egyidejűleg az erényeket is szimbolizálja. Egyik esetben sincs tényleges történeti eseményről szó. A 14. században aztán az *Erény-Keresztfeszítés* is realiztikus-anekdotikus elemeket szív magába a kereszthez szögezés, és talán épp a *Felmenés* jelenetéből is. A doberani ciszterci templom *Fronleichnam*-oltára esetében hét erény közül kettő létrán állva kalapálja a kereszthez Krisztus karjait, egy harmadik pedig a kereszt vízszintes szárán térdelve helyezi el Krisztus fejére a töviskoszorút. (15. kép).[56]

Közös a két témában az is, hogy mindkettő imitációra sarkall, amennyiben az erkölcsi tökély mintaképét tárja a hívó elé. A két *Andachtsbild* közötti analógia is megerősíti abbéli feltevésünket, hogy a *Krisztus a létrán keresztre megy* nem irodalmi szövegek vagy a liturgikus dráma hatására alakult ki, hanem elsősorban teológiai spekulációk eredménye.

Azonban az egyes *Felmenés*-ábrázolásokra jellemző szelidség, Krisztus, a szög, a létra áhítatos érintése formailag nem az Erény-Keresztfeszítésből származhat, hanem a Levétel ikonográfiájából – azon témából, amelyben a létra a passió eszközeként először megjelent. Láttuk, hogy a *Levétel a keresztről* a kéttermészet paradoxonának a mi témánkéval ellentétes pólusát, azaz Krisztus ember mivoltát hangsúlyozza. Struktúrájában témánk hasonlólt erre a jelenetre, hiszen a felemelkedés alászállást implikál, a lejövetel felmenetelt.[57] Minthogy Krisztus keresztről való leoldását az ember bűn alól való feloldozásaként interpretálták, a Levétel létrája is kapcsol-



17. Jan Provost: Krisztus siratása, 16. század eleje. St. Louis Art Museum, St. Louis (Missouri)

latba került az Erények létrájával.[58] Tartalmi, formai, és persze kronológiai okokkal is magyarázható tehát, hogy a *Felmenés*-jelenet nem ritkán a *Levétel* kompozicionális pendantja.[59]

A fentiek értelmében a Levétel létrája az, ami visszavezet, immár végérvényesen, a Mennybe. Sok halott Krisztust ábrázoló kép prominens motívuma a létra: mintegy rajta keresztül emelkedik fel a Megváltó lelke Istenhez. Egy Rogier van der Weyden-követő nápolyi képen pl. mintha a nagyszárnyú angyal segítene a halottnak a létrán való felemelkedésében (16. kép). Jan

Provost St. Louis Art Museum-beli festményén is szemléletesen fogalmazódik meg a létra lélekemelő szerepe (17. kép).[60] Ha a Siratás létrája kompozicionálisan imádkozó donátor írásszalagjával kapcsolódik össze, mint pl. a Flémalle-i Mester Seilern-triptychonján, akkor ott a létra elsősorban az ugyancsak az Istenhez felvezető kontemplációnak, meditációnak a szimbóluma.[61] Mint ilyen, közvetlen utóda a Filozófia attribútumának, és közvetlen előde a Melancholia I. létrájának.

Eörsi Anna

JEGYZETEK

1 Millet, G.: *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*. Paris 1960², 380.

2 Sandberg-Valalà, E.: *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*. Verona 1929, 278.

3 Derbes, A.: *Byzantine Art and the Dugento: Iconographic Sources of Passion Scenes*. Ann Arbor (Mich.) 1980, 174–198. Pl. Sinai, Szent Katalin kolostor: Krisztus életét ábrázoló ikon, 11. század vége–12. század eleje; Monreale, Katedrális, 1182 után; Athos-hegy, Ivíron, Cod. 5. fol. 214v, 1200 körül; Észak-itáliai miniátor, Róma, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. lat. 39. fol. 64v (1. kép), l. a 11. jegyzetet.

4 Derbes i. m. 185–186 és 196.

5 Boskovits, M.: Un opera probabile di Giovanni di Bartolomeo Cristiani e l'iconografia della „Preparazione alla Crocifissione”. *Acta Historiae Artium* XI. 1965, 69–94 (a továbbiakban Boskovits I.); Boskovits, M.: Un dipinto poco noto e l'iconografia della Preparazione alla Crocifissione. In: *Immagini da meditare*. Milano 1994, 189–231. (Boskovits II.)

6 Boskovits I. 87–92; Boskovits II. 226–231.

7 Pickering szerint is a *jacente cruce* Keresztrefeszítés „wurde für die Passionsbühne bevorzugt, denn sie ist leichter agierbar. Auch hatte man von keinem Handwerker oder Baumeister blasphemische Einwände wegen eines technisch unmöglichen Unterfangens zu befürchten.” *Pickering, F. P.: Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter*. Berlin 1966, 158.

8 Paris, Bibliothèque Nationale, cod. gr. 74, .fol. 59v; Bizánci elefántcsont, München Staatsbibliothek és London, Victoria and Albert Museum; korai itáliai példa: Guglielmo: *Croce dipinta*. Sarzana, katedrális, 1138.

9 Alsószász vagy westfáliai hordozható oltár felső oldala: Párizs, Louvre, 12. század közepe; Alsószász Majestas Domini és evangéliumi jelenetek, Szent András ereklyetartójának teteje: Siegburg, plébániatemplom

10 Straub, A.–Keller, G.: *Herrade de Landsberg, Hortus Deliciarum*. Strassburg 1901, Taf. XXXVIII, 1. Az itáliai művészetben a létra, mint a Keresztrefeszítés kelléke tudomásom szerint először Enrico Tedice *Croce dipintójának* Keresztvitelén jelenik meg: Pisa, San Martino, 13. század első negyede.

11 Vö. Gériaki, Zoodochos Pigi freskójával: Millet i. m. 409. kép. A miniatúrát Beissel a 13. század második felére datálja (Beissel, S.: *Vatikanische Miniaturen*. Freiburg i. Br. 1893, XIXA); Wilk, B.: *Die Darstellung der Kreuztragung Christi und verwandter Szenen bis zum 1330*. Tübingen 1969, 254, N^o158: „frühes XIII. Jh.”; Eleen, L.: *A Thirteenth-century Workshop of Miniature Painters in the Veneto*. *Arte Veneta* 39. 1985, 9–21.: 13. század második negyede; Boskovits II. 141. kép: „Miniature dell'Italia settentrionale, 1200 c”. Boskovits is utal a zsidók és a létra szimbolikus jelentésére a miniatúrán (Boskovits I. 77; Boskovits II. 205.).

12 L. a 20. jegyzetet.

13 Bertaud, E.–Rayez, A.: *Échelle spirituelle. Dictionnaire de Spiritualité* IV. Paris 1960, 62–86; Chevalier, J.–Gheerbrant, A.: *Échelle. Dictionnaire des Symboles*, Paris 1982, 383–87.

14 Katzenellenbogen, A.: *Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art*. New York–London 1939, III. fejezet; Bertaud–

Rayez i. m. cols. 79–80; Kirschbaum, E. hrsg.: *Lexikon der christlichen Ikonographie* (LCI). Freiburg i. Br. 1968: Himmelsleiter (Brückner, W.); Tugendleiter (Evans, M); Kretzenbacher, L.: *Der Schwierige Weg nach oben. Legende und Bild von Jakobstraum, Paradiesesleiter und Himmelsstiege. Bilder und Legenden*. Klagenfurt 1971, 16–42.

15 Regula 7. Fordította Söveges Dávid. Budapest é. n. 89. és 91. L. még pl. S. Bernardi Abbatis *Claraevallensis: Tractatus de gradibus humilitatis*. *Patrologia Latina* (a továbbiakban PL). Ed. J.–P. Migne. Paris 1878–1890. (217+4 kötet), 182, cols. 941–58., „...ita his duodecim gradibus ascensis, veritas apprehendatur. Illud quoque quod in scala illa, quae in typo humilitatis Jacob monstrata est, Dominus desuper innixus apparuit (Gen. XXVIII.12,13) quid nobis aliud innuit, nisi quod in culmine humilitatis constituitur cognitio veritatis?” (col. 943.)

16 Martin, J. R.: *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*. Princeton 1954. A harmincas szám Krisztus „titkos élete” harminc évét jelenti. (Martin i. m. 8.) A művet Gentilis de Foligno (†1348) fordította olaszra. Simone de Cascina *Colloquio Spiritualeja* (1391) „Scala Dei”-fejezetében a Mennybe vezető létra egy-egy foka megannyi erénynek felel meg: In: *Mistici del Duecento e del Trecento*. A cura di A. Levasti. Milano 1935, 957–962.

17 Straub–Keller i. m. Pl. LVI; Martin i. m. 19, 297. kép

18 Scala coeli major: PL. 172, 1229; Scala coeli minor: PL 172, 1239; ugyanez még egyszer: *Speculum Ecclesiae*, PL 172, 869.

19 „Septem sunt scalae, quibus ascenditur ad regnum caelorum. Prima castitas. Secunda mundi contemptus. Tertia humilitas. Quarta obedientia. Quinta patientia. Sexta fides. Septima caritas de puro corde.”

20 A létra tizenöt fokát Honorius maga a Scala coeli minorban azzal a tizenöt lépcsőfokkal hozza kapcsolatba, amely Salamon templomának bejáratához vezetett – ezeken ment fel Mária bemutatásakor. L. még pl. Gerhoch von Reichersperg (Kretzenbacher i. m. 30.); Sicardo Cremonese (Boskovits II. 229.)

21 Strube, M.: *Die Illustrationen des Speculum virginum*. Düsseldorf 1937, 32–36, 2. kép

22 Stuttgart, Cod. hist. 415, fol. 87v. Löffler, K.: *Schwäbische Buchmalerei*. Augsburg 1928, 56–57.

23 Hildegard von Bingen: *Wisse die Wege: „Scivias”*. Bearb. Böckler, M. Salzburg 1954, 270. Taf. 29. További példák: 12. század végi német miniatúra: Erlangen, Universitätsbibliothek, Ms. 8, fol. 13v: kettéágazó létra egyik végét ördög nyomja le a pokolba, másikat Isten felhúzza a Mennybe (Katzenellenbogen i. m. 73, 2. jegyzet); az angliai Chaldon 1200 körüli Utolsó ítéletet ábrázoló freskóján az üdvözültek lelkei létrán másznak fel Krisztushoz (Eriksson, T.: *L'Échelle de la perfection. Une nouvelle interpretation de la peinture murale de Chaldon*. *Cahiers de civilisation médiévale* VIII. 1964, 439–449.). Egy 15. század eleji angol miniatúrán ötfokú erénylétra vezet a tökéletesség hegyére. A földön öt szerzetes imádkozik, a Mennyben Krisztus Ábrahám módjára tartja kebelén az üdvözült lelkeket. Az erények a következők: Alázatosság, Szegénység, Engedelmség, Tisztaság, Szeretet. L. Höltingen, K. J.: *Arbor, Scala und Fons Vitae. Vorformen devotionaler Embleme in einer mittellenglischen Hand-*

schrift BM Add Ms 37049. In: Chaucer und seine Zeit: Symposium für W. T. Schirmer. Tübingen 1968, 315, 4. kép, fol. 37v.

24 Szent Domokos halála: pl. Zürich, Landesmuseum, LM 26117, fol. 261v; Oxford, Keble College, fol. 130; Fr. Traini, Pisa, Museo Civico, 1344; Szent Romauld látomása: Nardo di Cione triptichonja, Firenze, Accademia, 1365 (a létrán kamalduli szerzetesek); Szent Brigitta látomása pl. Torino, Biblioteca Nazionale, MS. I. III. 23. [elpusztult] (a létrán dominikánus szerzetes társalog Krisztussal), l. még pl. Regensburgi Szent Emmeram és Szent Bathildis történetét is. Paulinus ötfokú létra tetején állva jegyzi el Szent Ágnes (pontosabban képét): Pacino di Bonaguida, London, British Library, Add. Ms. 181196.

25 Wien, Nationalbibliothek, 242, fol. 3r, 12. század (*Courcelle, P.*: La Consolation de Philosophie dans la tradition littéraire. Paris 1967, 26. 1. kép); *Kretzenbacher* i. m. 31; *Boskovits* II. 229.

26 *Greenhill, E. S.*: The Child in the Tree. A Study of the Cosmological Tree in the Christian Tradition. *Traditio* X. 1954, 322–; *Bertaud-Rayez* i. m. cols. 71, 72, 79, 80, 81, 82, 83, 84; *Haussherr, R.*: Christus-Johannes-Gruppen in der Bible Moralisée. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XXVII. 1964, 133, 142 ff.

27 *Greenhill* i. m. 344; l. még ui. Szent Hippolytus, Arles-i Caesarius, Alanus de Insulis és mások idevágó írásait. *Beimaert, L.*: Le symbolisme ascensionnel dans la liturgie et la mystique chrétienne. *Eranos Jahrbuch* XIX. 1950, 41–49. és ui. 53. *Adam a Sancto Victore*: „Haec est scala peccatorum – per quam Christus rex coelorum ad se traxit omnia.” Hasonló himnuszok, amelyek a keresztet létrának nevezik: *Blume, Cl.-Bannister, H. M.*: *Thesauri Hymnologici prosarum* II. 1. Leipzig 1915, N°121 (13), 193; N°128 (3), 200; N°129 (5), 201; N°130 (6), 201.

28 LCI II. col. 375: pl. alsószász osztatartó, Trzemeszno, templom, 1170 körül. *Isidorus Hispalensis*: „Somnus iste Jacob, mors, sive passio Christi est.” PL 83, 258; *Walahfrid Strabo*: „Dormitio Jacob in itinere, mors Christi in cruce.” PL 113, 154; *Beda Venerabilis*, PL 91, 253; *Remigius*, PL 131, 105–6. stb.

29 Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Hist. fol. 418, 3r

30 London, British Museum, Harley 1527, fol. 34v. (*Laborde* i. m. pl. 505) Felirata: „Hoc s(ignificat) q(od) scala per quam ascenditur in celum humilitas est ubi ascenditur per crucem penitentialem (?) non per baculum pastorem per ministerium non per dominium per contemptum mundialium non per dignitatem.”

31 *Molsdorf, W.*: *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst*. Leipzig 1926, 61, N°398 (*Speculum*); *Sch* [Alexander Schnütgen?]: *Bilderhandschrift der Biblia Pauperum* mit 48 Bildtafeln auf 24 Pergamentblättern (XV. Jahrh.). *Zeitschrift für christliche Kunst* 28. 1905, 270.

32 *Itinerarium mentis in Deum* IV. 2. („...assumpta forma humana, fieret sibi scala reparans priorem scalam, quae fracta fuerat in adam”. L. még uo. I. 3.; VII. 1.; I. 9. (36 jegyzet). Uő: *Sermo IV in Ascensione*: [Krisztus] .. „enim est scala contingens, immo penetrans caelos per sublime Divinitatis, et contingens terram per limum nostrae carnis. In hac scala disponuntur omnes perfectiones et glorificationes et dona gratiae et gloriae...” (*Opera omnia* IX. 1901, col. 320) *Bonaventura* Életfája is volta-képpen Mennybe vezető létra (*Greenhill* i. m. 353.) Az itáliai trecento misztikus irodalmában közhely a létra-metaphora keresztre való használata, pl. *Mistici* i. m. (l. 16. jegyzet) 264: *Beata Angela da Foligno*, 918; *Agnolo Torino* stb.

33 „Apte enim scala cruci coniungitur, per quam nobis ad celum aditus reseratur... Scala igitur cruci apposita signabat, quia crux nobis ascensum in celum evidencius preparabat. Vidit, inquit, scalam stantem super terram et cacumen eius tangens celos. Crux enim Salvatoris, quae in terra fixa stetit, ad celi nos fastigium suo cacumine sublevavit.” (*A. Scherzer*: *Der Prager Lektor Fr. Kolda und seine mystischen Traktate*. *Archivum Fratrum Praedicatorum* XVIII. 1948, 370–371.)

34 *Suckale, R.*: *Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlichen Andachtsbilder*. *Städel-Jahrbuch* VI. 1977, 177–208, 183: „Aus dem moralisch-didaktischen Bereich kommt die Interpretation der Leiter, wie sie im Kunigundenpassionale abgebildet wird, als Skala der zwölf Stufen der Demut.” A létra

azért is speciális passioeszköz, mert egyetlen darab ereklyéjét sem őrzik sehol. *L. Berliner, R.*: *Arma Christi*. *Münchener Jahrbuch* VI. 1955, 35–152, 43; *Wilck* i. m. 180.

35 A Scala Sancta-Jákob létrája-Scala Virtutum-Scala Paradisi-kapcsolathoz: *Schulten, W.*: *Die Heilige Stiege auf dem Kreuzberg zu Bonn*. Düsseldorf 1964, 136–140.

36 I. 9.: „Quoniam ergo prius est ascendere quam descendere in scala Iacob, primum gradum ascensionis collocemus in imo, ponendo totum mundum istum sensibilem nobis tamquam speculum ut...simus Christiani cum Christo transeuntes ex hoc mundo ad patrem.” L. a 32. jegyzetet is. A Szent Ferenc-rend generálisa – Szent Ferenchez és sok ferences teológushoz hasonlóan – sokszor hangsúlyozta a Passió önkéntes mivoltát is.

37 Szándékosan használtam a „verbális megfelelést” az „irodalmi forrás” helyett. Az első *Krisztus létrán felmegy a keresztre* képek esetleg inspirálták, nem pedig illusztrálták a hasonló tartalmú korabeli szövegeket.

38 Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 11560, fol. 20; *Laborde* i. m. II. pl. 244: „Psalms iste ostendit medicinam humilitatis contra timorem superbie. Intentio ergo prophete est hortari ut nullus superbus habeat fiduciam in se et quod nemo humilis debet desperare de deo quia [?] si flagellatur recipit certam consolationem premii sui.”

39 *Meiss, M.*: *The Madonna of Humility*. *The Art Bulletin* 18. 1936, 435–462; *Zoepe, F.*: *Demut*. *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* (RDK). *O. Schmitt, E. Gall, L. H. Heydenreich* hrsg. III. Stuttgart 1937, cols. 1251–7. és Abb. 3. L. e tanulmány 15, 30, 32, 33, 36, 59, 61, 62. jegyzetét, illetve a hozzájuk tartozó szöveget. További példák: *Bertaud-Rayez* i. m. col. 69 (*Rupert von Deutz*), col. 79 (*Szent Ágoston*, *Szent Bernát*, *Szent Bonaventura*).

40 *Wirth, K.-A.*: *Entkleidung Christi*. RDK V. Stuttgart 1967, cols. 761–88, Abb. 5: azelőtt Davenham, Malvern, Dyson Perrins-gyűjtemény, Ms 51, fol. 3v; Bologna-Padova, 1260 körül

41 L. az 55. jegyzetet
42 *Belting, H.*: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*. Berlin 1981, 224. skk.

43 „Such literalism in symbolizing eagerness for Crucifixion is rare – it almost annuls the root of sufferance in the word »Passion«” – írja Steinberg Guido da Siena utrechti képe kapcsán (10. kép). (*Steinberg, L.*: *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*. New York 1983, 189.)

44 New York, The Pierpont Morgan Library, M. 643, fol. 12v. *Offner, R.-Boskovits, M.*: *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*. Section III. vol. I. Firenze 1987, 172; *Boskovits* II. 226, 146. kép

45 L. a 19. jegyzetet, a 2. és 13. képet, továbbá: a tévesen John of Salisburynaek attribált *De septem septensis* című traktátus a lélek a hét erény létráján érkezik Istenhez (PL 199, 954a–955a); *Alanus de Insulis*: *Summa de arte praedicatoria* (PL 310, 111ac); *Herveus a Szentlélek hét adományát hasonlított létrához*. (PL 181, 141); *S. Bonaventura*: *Diaetae Salutis* Tit. IV. cap. II: „Est autem obedientia scala paradisi, cuius septem sunt gradus... Septimus gradus est obedire perseveranter, sine discontinuatione; exemplum de Christo, de quo dicit Apostolus (Fil. II.9) Factus est obediens usque ad mortem. Isti septem gradus erant spiritualiter in scala Jacob, de qua habetur in Genesi (28.12): quae significat obedientiam.”

46 *Boskovits* I. 19. kép (London, Courtauld Institute); *Boskovits* II. 152. kép (New York, magángyűjtemény)

47 Guido da Siena, Utrecht, Rijksmuseum, Het Catarijnenconvent (*Boskovits* II. 149. kép); 13. századi umbriai-toszkán festő, Wellesley (Mass.), Jewett Arts Center (*Boskovits* II. 150. kép)

48 A príbék ellökése annak a Keresztvitel-epizódnak az el-lenpontja, amikor egy katona nem engedi Máriát Krisztus közelébe. Az ágyékeltakarás a ruhától való megfosztás jelenetéből származik.

49 La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento. a cura di E. Castelnovo. Milano 1986, 300. kép

50 *Boskovits* I. 91; *Boskovits* II. 230.

51 „questa beata povertà è fondamento sopra'l quale s'edifica la beatitudine di tutte le virtù, ed è nutrice dell'umiltà...” (*Giovanni Colombini*: *Lettere*. In: *Mistici* i. m. (l. 16. jegyzet) 750.

Az önkéntes szegénység és *Scala Virtutum* kapcsolatához l. Thérél, M.-L.: *Caritas et Paupertas dans l'iconographie médiévale inspirée de la psychomachie. Études sur l'Histoire de la Pauvreté. Moyen Age – XVI^e siècle. Sous la direction de M. Mollat. Paris 1974, 314.*

52 Tuttle, V. G.: Bosch's Image of Poverty. The Art Bulletin 63. 1981, 88, 91–92. Egy másik alternatív lehetőséget is látok a figura értelmezését illetően. Esetleg a megváltásra vágyó bűnös alakja, Giovanni Buttadeo képében. Giovanni Buttadeo (a. m. Istent verő) a bolygó zsidó itáliai folklórbeli megfelelője. Ez az ember a kereszti súlya alatt rogyadozó Krisztust meglökte; megtorlásul a Megváltó ítéletnapig tartó bolyongásra ítélte őt. A 14. század elején Toszkánában látni vélték a rongyos, bolyongó alakot. Ő az, aki trecento *Keresztvitelek*en Krisztust lökdösi. Eljövendő sorsát érzékeltető, esetenként hihetetlenül rongyos (pl. Maestro del coro di S. Agostino diptichonrészlete, München, Alte Pinakothek. További példák: Randall, L. M. C.: Games and the Passion in Pucelle's Hours of Jeanne d'Évreux. Speculum 46. 1972, 246, 256. ssk).

53 Katzenellenbogen i. m. 38. G. Schiller: *Ikongraphie der christlichen Kunst*. II. Gütersloh 1968, 151; LCI IV. col. 373; Kraft, H.: *Die Bildallegorie der Kreuzigung Christi durch die Tugenden*. Frankfurt 1976

54 „Interim patientiam magis exhibet, humilitatem commendat, obedientiam implet, perficit charitatem. His nempe virtutum gemmis quatuor cornua crucis ornantur: et est supereminens charitas, a dextris obedientia, patientia a sinistris, radix virtutum humilitas in profundo. His ditavit tropaeum crucis consummatio Dominicae passionis, cum ad Iudaeorum blasphemias humilis, ad vulnera patiens, intus linguis, clavis exterioris pungeretur. Nam et charitas in eo perfecta est, quod pro amicis animam posuit; et obedientia consummata, cum inclinato capite tradidit spiritum, factus obediens usque ad mortem.” (S. Bernardi *Abbatis Claraevallensis*: In die Sancto Pasche. PL 183, 275.) A szöveg eszmétörténeti előzményeihez és kontextusához l. Kraft i. m. 12–20.

Nem lehetséges-e vajon, hogy az ún. *Dreinelgalkruzifixus* kialakulása is – legalábbis egyes területeken – összefügg a Keresztrefeszítés szöveinek Erényekkel való kapcsolatával? L. pl. Cesarius von Heisterbach szövegét: „Tres clavi quibus corpus monachi cruci debet esse affixum, tres sunt virtutes, per quas

teste Hieronimo martyro efficitur, scilicet oboedientia, patientia, humilitas.” Idézi Kraft i. m. 22.

55 Hasonló különbség figyelhető meg a 13. században a *Krisztust megfeszítják ruháitól* téma esetében: a franciák a tipológiai, az itáliaiak – az első absztrakt példa után – az elbeszélő ábrázolásokat részesítették előnyben (Wirth i. m. col 773).

Az *Erény-Keresztrefeszítés* és a *Felmenés* közös gyökérének tekinthető a *Dialogus inter magister et discipulum de cruce Christi* 1170–85 között készült illusztrációja (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 14159, fol. 6r, l. Schiller i. m. 449. kép). A létrafokokkal is ellátott kereszti dimenziói, az Efesosbelieknek 3.18 exegézise alapján, erényekkel vannak azonosítva. A keresztszárak metszéspontjában levő medallion az embert („Totus homo”, „Adam”) jellemző négy tulajdonság-megszemélyesítést fog egybe: a Spes, Ratio, Sapientia és a Liberum arbitriumkét. Krisztus, a kereszti tetején, megragadja a Remény felnyújtott karját. (A medallion alatt pedig Lex lóbálja fenyegetően kardját.) Nem más ez, mint az ember felfeszítése az Erények keresztiére.

56 Kraft i. m. Kat. N°10. Ma a templom északi oldalhajójában: Lübecki mester 1330–40 körül. A töviskoszorút elhelyező Erényt vö. Guido utrechti képének megfelelő helyen levő alakjával (11. kép), illetve az Ascoli Picenóban levő angol pluviale kereszthez szögezésén levővel (Sandberg-Valalà i. m. 241. kép).

57 L. a 15, 36, 39. jegyzetet; Beimaert i. m. 58; Bertaud-Rayez i. m. col. 72; Chevalier–Gheerbrant i. m. 386. stb.

58 Berliner i. m. 51.

59 Pl. Bessarione ereklyetartója, Velence, Accademia; Maestro della Maddalena e Maestro di San Gaggio, San Diego, Timken Art Museum

60 Friedländer, M. J.: *Early Netherlandish Painting* II. Leyden 1967, 94 b. IX/2. Leyden 1973, 138. Még néhány tetszőlegesen kiragadott példa: Ambrogio Lorenzetti: *Pietà*, Santa Petronilla-politichon. Siena Galleria Nazionale; Heisterbachi oltár Mestere: *Siratás*, Köln, Wallraf-Richartz Museum; Okolicsnói Mester: *Krisztus siratása*, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria; Sváb Mester: *Krisztus siratása*, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle; Vir dolorum, Berlin, Staatsbibliothek, Cod. 148, fol. 101.

61 Harbison, C.: *Visions and Meditations in Early Flemish Painting*. Simiolus XV. 1985/2, 87. Hasonló példa: Meester van den Dom: *Pietà*, Antwerpen, magángyűjtemény (G. J. Hoogewerff: *De Noord-Nederlandische Schilderkunst*. 's-Gravenhage 1936, 179. kép).

EIN SELTENER IKONOGRAPHISCHER TYP: DIE KREUZBESTEIGUNG CHRISTI

Laut der Meinung der Fachliteratur bildete sich dieser ikonographische Typ – die *Kreuzbesteigung Christi* – nach einer apokryphen Passionsnarrative (Millet, Sandberg-Valalà, Derbes) oder dem liturgischen Drama (Boskovits) heraus. Die als Quelle betrachteten Texte sind jedoch jünger als die ältesten Denkmäler des Themas (*Meditationes vitae Christi*) oder aber sind sie nicht tatsächlich relevant hinsichtlich der Gemälde. Die Wirkung des liturgischen Dramas ist ebenfalls unwahrscheinlich; außer den Bildern selbst ist keine Dokumentation erhalten geblieben, in der die Szene – Jesus besteigt das Kreuz – auf einer Bühne gespielt worden wäre.

Nach der Meinung des Autors ist dieses Thema nicht nur eine neue, anekdotenhafte Episode der Passion. Bei seiner Herausbildung und auch in der späteren Geschichte dominiert der symbolische Charakter: Dieser ikonographische Typ stellt die Selbstlosigkeit des Kreuzopfers, die Tugenden von Jesu und das Paradox seiner doppelten Natur dar. Ein wichtiger Vorgänger war die Tradition der Leiter der Tugenden, die auf die Vision von Jakob zurückgriff. Darin versuchen Ordensbrüder und -schwestern, den in das Paradies führenden aufwendigen Weg von der Erde bis zum Himmel zurückzulegen. Nur den besten gelingt es, die Hürden zu überwinden und in das Paradies zu kommen (*Regula* von Hl. Benedikt, 7, Klimakos, Hortus Deliciarum, Speculum virginum usw.). In unserem Fall wird der schwere Leiterweg vom sterblichen Christus selbst überwunden.

Die Leiter erschien zum ersten Mal unter den Geschehnissen der Passion bei der *Kreuzabnahme* (11. Jh.), dann auf den Bildern, wo Vorbereitungen zur Kreuzigung getroffen wurden (12. Jh.). Angesichts des speziellen Stellenwertes der Leiter unter den Mitteln der Passion (s. z.B. auf dem ersten Bild die in der Komposition eingenommene Stelle, die Zahl ihrer Sprossen – 15 – oder ihre Inschrift „hec scala habens duodecim gradus humilitatis“ auf der Abb. 4), sowie wegen der uralten Tradition, daß die Leiter Symbol des Kreuzes Christi, der Passion, sogar selbst des Heilandes sei, fand die Tradition der zum Paradies führenden Leiter leicht den Weg zur Leiter der Passionszenen.

Unter den ikonographischen Vorgängern der *Kreuzbesteigung Christi* befinden sich auch solche Darstellungen, wie der bildliche Kommentar des 76.1–2 Psalms in der Bible moralisée: der die Leiter besteigende Jüngling verkörpert hier die Demütigkeit (Abb. 7).

Die erste erhalten gebliebene Formulierung des Themas, die *Croce dipinta* von Coppo di Marcovaldo (nach 1261, Abb. 5–6) scheint in enger Verbindung mit dem Passus des Werkes *Itinerarium mentis in Deum* von Ps. Bonaventura zu sein, das sich auf die Leiter von Jakob bezieht.

Auf mehreren Darstellungen der Szene das Verhalten der Teilnehmer der Passion weicht von den Gewöhnlichen ab: Jesus geht freiwillig in den Tod, die Schergen sind sanftmütig (Abb. 9, 10, 13), Maria betet für den Erfolg des Kreuztodes (Abb. 9, 13) oder sie

erscheint in einer Doppelrolle: sie will das Leiden ihres Sohnes und will es auch nicht (Abb. 10). Grund dafür ist das Paradoxon der Zweinatur von Jesu: der als Mensch dargestellte Christus benimmt sich als Gott. Die Sprossen der Leiter symbolisieren auf den erwähnten Gemälden die Tugenden. Auf dem dem Maestro della Madonna Lazzaroni zugeschriebenen Gemälde des Christlichen Museums in Esztergom ist die elende Figur, die die Leiter mit beiden Händen andachtsvoll berührt, die Verkörperung entweder der freiwilligen Armut oder des reuevollen Sünders (Abb. 13).

Der ikonographische Typ *Die Kreuzbesteigung Christi* ist ideell mit einem anderen Typ mehrfach verbunden: das gleichzeitig nördlich von den Alpen entstandene Thema *Die Tugenden kreuzigen Christi* (Abb. 14, 15). Beide behandeln die Aktivierung der Tugenden des Heilandes, seine selbstlose Aufopferung und spornen die Gläubigen zur Imitation an. Während die Künstler nördlich von den Alpen das Kreuz aus seinem geschichtlichen Kontext herausheben, schaffen die Italiener die Illusion der Geschichtlichkeit.

Auf den den toten Christi darstellenden Bildern symbolisiert die Leiter in vielen Fällen den Weg zurück in den Himmel.

A BESZTERCEBÁNYAI KERESZTELŐMEDENCÉRŐL ÉS MESTERÉRŐL

Talán egyetlen európai régió sem múlja felül a mai Szlovákiát, elsősorban az annak északi határszélén elterülő Szepességet a gótikus bronz keresztelõmedencék számában, melyeket kiemel magas technikai és mûvészi színvonaluk. Az ez idõ tájt Magyarországhoz tartozó Szepesség középkori bronzmûvességének alapjául kétségtelenül az itt található gazdag érclelõhelyek szolgáltak.

A szepességi keresztelõmedencékkel, melyek stilisztikailag eléggé zárt együttest alkotnak, többen is foglalkoztak. Ezen munkák nagy része mégis a Szepességgel általánosan foglalkozó mûvek, vagy a szepességi bronzmûvességet tárgyaló publikációk részeként látott napvilágot. A kutatók érdeklõdése elsõsorban az iglói (ma: Spišská Nová Ves) mûhely felé irányult, amely a 14. századtól a 16. század elejéig mûködött, s amelyben gyakran mûvészi színvonalú harangokat és keresztelõmedencéket öntöttek. Ugyancsak történtek próbálkozások a keresztelõmedencék formai felépítésében és díszítésében foglalt mondanivaló feltárására, mégis – néhány kivételtõl eltekintve – a részletkérdésekben való elmélyülés nélkül.[1] A századunk elsõ éveitõl számítható megnövekedett érdeklõdés ellenére máig nem készült a szepességi keresztelõmedencéknek olyan önálló és kimerítõ feldolgozása, melyeknek más országokban a kõ és fém keresztelõmedencék örvendhetnek.[2] A szepességi keresztelõmedencék tehát várják az õket megilletõ monográfia megszületését.

Kisebb érdeklõdést váltottak ki azok a bronz keresztelõmedencék, amelyek a Szepességen kívül találhatóak. Számuk sem éri el a szepességeikét. Az egyik legérdekesebb (ha nem a legérdekesebb) máig a besztercebányai Szûz Mária-plébániatemplom északi, Szent Borbála-kápolnájában áll (1. kép).[3]

A keresztelõmedencérõl tett említések – mert csak ezek alkotják a tárgy irodalmát – annyi információval szolgálnak, amennyit maga az alkotó helyezett el a mû nóduszán. Azt, hogy a medencét Jodocus készítette 1475-ben, a nóduszról „másolják” a *Súpis Pamiatok na Slovensku*, a Besztercebányának, illetve az egész régiónak szentelt publikációk szerzõi.[4]

Nem sokkal többet, mindössze hipotézisekkel vagy kutatások által alá nem támasztott véleményekkel kibõvítvé közöl a középkori fémmûvességgel, vagy kizárólag keresztelõmedencékkel foglalkozó irodalom. Lovag Zsuzsa a középkori magyarországi bronzmûvességgel foglalkozó mûvében feltételezi, hogy a keresztelõmedence helyben készült. Véleménye szerint emellett szólnak az iglói mûhelyben öntött keresztelõmedencéktõl eltérõ formai jegyek, valamint az a tény, hogy Besztercebányán abban az idõben, amikor a keresztelõmedence készült, fazekasmûhely mûködött, amelyben többek között apostolábrázolásokkal díszített csempék készültek. Valószí-

nûsítható, hogy a csempéken és a keresztelõmedencén található apostolábrázolások egy forrásból származnak.[5] A besztercebányai keresztelõmedence Rudolf Christiner érdeklõdését is felkeltette olyannyira, hogy az osztrák középkori keresztelõmedencékrõl írt munkájának katalógus-részében említést tett róla,[6] megadván méreteit, de az ismertetésbõl kihagyta a medencerész két inskripcióját, hivatkozván az elolvasás lehetetlenségére, valamint nem értelmezte a háromszor ismételt címet. Végül a medencerész egyik figuráját mint Krisztus-ábrázolást adja meg, a feltételezés bizonyítása nélkül. Ugyanezt ismétli mûve szövegrészében, amelyben a keresztelõmedence mûhelyét Iglóra teszi, s létrejöttének idejérõl, valamint alkotójáról azt írja, hogy 1476-ban öntötte egy bizonyos Jodocus nevû mester.[7]

A keresztelõmedence kehely formájú. Magassága 114 cm, a medencerész átmérõje 84 cm, a talprésze pedig kb. 80 cm. Két részbõl állították össze: a kiálló hengerded medencerészbõl, együtt a karcsú, tányér formájú nóduszig erõsen elvékonyodó szárral, s a magas alapzatú, hatlevelû, lefelé kiszélesedõ talpból, a szárhoz hasonló kihajlással. A két részt hengeres csap segítségével illesztették össze, mely az áttört talp résein át jól látható. Ez erõsíti az edény struktúráját is, elsõsorban a leginkább elvékonyodó részen (a nódusznál), valamint átvezeti a medence tömegét a talpra, ami elõsegíti a keresztelõmedence stabilitását. A medencerész tizenkét mezõjét fiatornyok tagolják. Kilencben, árkádok alatt apostolok egész alakos figurái láthatók: Szent Péter, Szent Pál (két ízben), Szent János, Szent Jakab, egy alak könyvvel(?) (kétszer ismételve), és egy további attribútum nélkül (kétszer ismételve). Az apostolok figurái nagyobbak az árkád ívénel. Szent Péter feje az ív fölé nyúlik, azonban Szent Pál lábait mélyedés rejt. A fennmaradó három mezõt egyszarvúval ékesített címerpajzsok töltik ki, alsó részükön kisebb, keresztcs címerrel, gazdag külsõ díszítéssel. A medencerész alsó és felsõ peremét feliratok övezik, melyeknek epigrafikus szerkezete hasonlít liturgikus kódexek írásképehez. A felsõ rész felirata: +In . nomine . sanct [a] e . et . individu [a] e . trinitatis . patr[is] . et . fili[i] . et . spiritus . sancti . amen . qui . crediderit . et . baptisatus . fuerit . salvus . erit . ih(esu)s . xp(istus) . salus. Az alsóé: . iste est aqua[e] vita[e] fons sal[n]ctus sic p[ro]tel[is]tas b[e]n[e]dic[t]ione fort[it]udo fragi[li] [et] pio [homini] rem[iss]i[on]e peccatoru[m].[8] A nóduszon található a harmadik felirat, analogikus írásképpel: m iodcus 1475. A kereszt jelével induló felsõ inskripció egyes szavait rozetta formájú elválasztók tagolják. Az alsó részen rozetta csak egyszer fordul elõ, s a kezdõ jel szerepét tölti be.

A medence alsó peremén zsinórszerű motívum látható, s alatta tizenkét állatfej (oroszlánfej ?) az egyes mezõk tengelyéhez igazítva. A talpat és a szárat félhenger profi-



1. Keresztelőmedence. Besztercebánya, Nagyboldogasszony-plébániatemplom. Fotó: Krajský Ústav Štátnej Pamiatkovej Starostlivosti a Ochrany Prírody v Banskej Bystrici

lú bordák tagolják zsinóros díszítéssel; hasonlóan a talp hatlevelű kivágásához. A száron a félhenger profilú bordák száma kétszeres.

A talp mezőit három, szőlővesszővel körbefont baziliskusz (sárkány ?) áttört dekorációja tölti ki. Stilizált növényzet díszíti a szár felső részét is a medence alatt, valamint a medencerész árkádjainál képződött háromszögletű mezőket. Másfajta növényi motívum – rozetta formájában – domborodik ki a nódusz alatt és felett, a bordák találkozásánál. A talp alapzatát ritmikusan ismétlődő, áttört négyes levelek díszítik.

A keresztelőmedence a bronzművesség kiemelkedő alkotásai közé tartozik. Kehelyszerű formája az ilyen típusú edényeknél szokatlan szimmetriájával és harmóniájával tűnik ki, s az áttört, szinte filigrános dekorációnak köszönhetően a könnyedség hatását kelti. Szembeszökő a hasonlósága az ötvösművészet alkotásaihoz.

Bár a gótikus művészetben a keresztelőmedencék megőrizték kehely formájukat a keresztség és az eucharisztia szentsége közötti elszakíthatatlan kötelék eszméjének kifejezéseként,[9] mégis ritkán találunk olyan keresztelőmedencét, amely ezt a gondolatot így érthető és természetes módon juttatná érvényre. A besztercebányai keresztelőmedence előtt állva az az érzésünk, hogy az eucharisztikus kehely átváltozott a keresztelés kelyhévé.

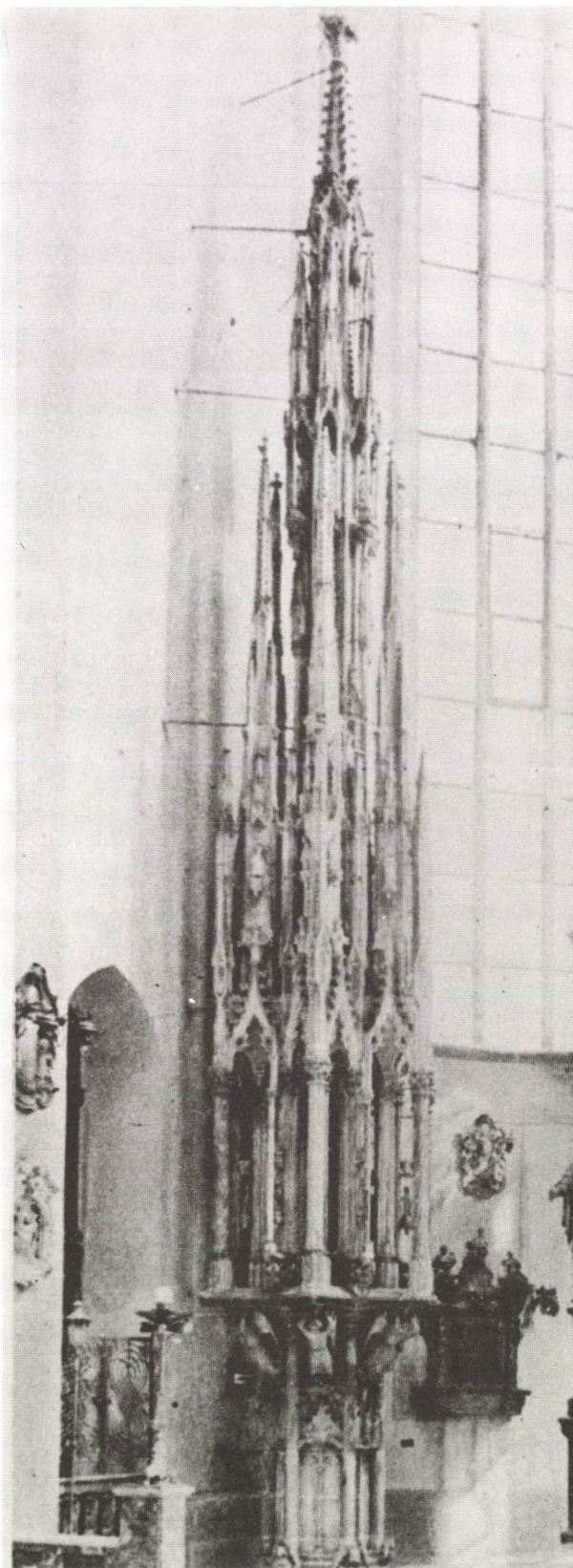
A keresztelőmedencét az eucharisztikus kehellyel összekötő gondolat tükröződik a gótikus festészetben is. Példaként említek a falképfestészet köréből két keresztelési jelenetet kehely alakú keresztelőmedencében: Szent Ludmilláét Karlstejnből [10] és Szent Ottiliáét a prágai Szent Vitus-székesegyházból.[11]

A besztercebányai keresztelőmedence eszmei mondanivalóját a díszítésben és a feliratokban foglalt program gazdagítja. „Kép” és szó egyenrangú szerepet játszik. Ez a program világos és logikus egységet képez, amelyet alulról indulva kell „kibetűznünk”.

A program mint az örök boldogsághoz vezető lépcső bontakozik ki. A keresztelőmedence alsó részén baziliskuszok (sárkányok ?) személyesítik meg a bűn világát. (Zsolt. 91,13.).[12] Ez a világ mégis meghajlik az őt körülölelő növényzet szorításában, mely a mennyei kertet szimbolizálja,[13] ez esetben annak előképe. Hogyan juthatunk el ebbe a kertbe? Erre választ a medencerészt körülölelő feliratok adnak. Az alsó keresztvízre utal – az élet forrására – és körülírja annak tulajdonságait, melyeknek köszönhetően a gyenge, bár istenfélő keresztény bűnei alól feloldozást kap. A másikat – melyet felül helyeztek el – a kereszt jele indítja. Ezután következik a keresztelési szertartás Szentháromság-formulája,[14] kibővítvé minden bizonnyal a program szerzője által, annak szorosabb értelemben vett teológiai vonatkozásával: „A Szent és Oszthatatlan Háromság nevében”. A keresztelési szertartásnak mintegy résztvevői vagyunk. A felirat vége jutalmat ígér két feltétel teljesítése után: „Aki hisz és megkeresztelkedik, üdvözülni, aki nem hisz, elkárhozik.” (Mk. 16,16)

A körben, a medencerész falán ábrázolt apostolok, az első tanítványok és Krisztus követői, akik egyben a keresztség első sáfárjai is. Hiszen őket küldte a feltámadott Istenfia, hogy kereszteljenek meg minden népet „az Atya és Fiú és Szentlélek nevében”. Az ő művüket folytatja az az egyházi személy, akinek háromszor ismételt keresztes címerpajzsát az apostolok szomszédságában helyezték el.

Az árkádok, amelyek alatt az apostolok állnak, s melyek alatt háromszor is megjelenik a címer, templombel-



2. Szentségház. Wrocław, Szent Erzsébet-templom.
Reprodukción

sőt sejtetnek, az árkádok pillérei (oszlopok) pedig lehetnek az Egyház közösségének szimbólumai,[15] ahová a keresztiség szentségén át lehet belépni.

A keresztelõmedence programjához, nem bolygatva annak lényegét kapcsolódik Jodocus mester, megörökítve nevét és a mű elkészültének évét – 1475. Mint két szféra záróköve jelenik ő meg: az alsó az immár erejét vesztett bűn és a felső, a megváltás és kegyelem világa között.

Ki volt Jodocus és hol dolgozott? Kézműves-művész, aki műve értékének tudatában, jól látható helyen örökítette meg a nevét. Nem kötődött sem az iglói, sem más közeli műhelyhez. A keresztelõmedence stilisztikai jegyeinek nincs analógiájuk a felső-magyarországi művészetben, jóllehet egy ilyen kvalitású bronzöntő, mint a besztebceányai keresztelõmedence alkotója, nem korlátozta tevékenységét egyetlen mű elkészítésére. Következésképpen hol kereshetjük a keresztelõmedence művészt?

A 15. század második felében élt Boroszlóban (Wrocław) egy széles körben tisztelt művész – akit nemcsak művei révén ismerünk, de nevét a Városi Könyvek többször is említik –, *Jodocus (Jost) Tauchen*. Életéről és művészetéről sokat tudunk Alwin Schultzs forrásokon alapuló munkájának köszönhetően, amely „De vita atque operibus magistri Jodocus Tauchen ...” címmel, 1864-ben jelent meg.[16]

A wrocławai Városi Könyvekben neve először 1453. március 3-i dátummal szerepel, amikor szerződést kötött a Szent Erzsébet-templom „keresztelő atyáival” „cum vitricis”, egy szentségház (sacrarium) elkészítésére.[17] 1455. augusztus 22-én neve a lakosság-összeírásban szerepel.[18] 1475-ben első helyen említik az újonnan létrejött kőművesek és kőfaragók céhének jegyzékében.[19] Az utolsó róla szóló adat 1495-ből származik.[20]

Jodocus szobrász, építész és bronzöntő volt, 1468–1470. között a város betűöntője.[21] Sajnos ennek a sokoldalú művésznek mindössze egyetlen, kőfaragójeggyel szignált műve maradt fenn Wrocławban – a Szent Erzsébet-templom említett sacrariuma (2. kép).[22] Ennek a sacrariumnak a „keresztelő atyák” ambíciójának megfelelően pompásabbnak, vagy legalábbis semmi esetre sem szerényebbnek kellett lennie [23] a Szűz Mária-templomban állónál, amiről máskülönben tudjuk, hogy a bécsi Wolfgang mester műhelyében készült. Jodocus technikai tudásának legjavát adta, a legjobb ötvösművekhez illő precizitást érve el. A magasra törő, áttört cibórium, amely főként függőleges szerkezeti elemek és fiatornyok együttese, melyek közé próféták és szentek figurái kerültek, maga az alkotó tetszését is elnyerhette olyannyira, hogy a talapzatán saját, angyalok által tartott mellszobrát is elhelyezte nagy pajzsos, kezében kőfaragójeggyel (3. kép).[24]

Információval szolgálnak még Jodocusról mint építészről a forrásokban fellelhető, s a Szűz Mária-templom (Sandkirche) északi kápolnáinak megépítésre kötött szerződése. Ugyancsak az ő művének tartják Philipp Dachs 1466–1469 között épült kápolnáját.[25]

Meggyőző érvek szólnak amellett, hogy Jodocus a Városháza szobrászati munkáiban is szerephez jutott. Mieczysław Zlat a művész életrajza alapján valószínűsíti, hogy mindez 1450–1460, illetve 1470–1477 között történhetett.[26] Vele hozzák összefüggésbe a kápolna és a refektórium északi hajója szobrászati elemeinek elkészítését. Figyelembe véve Janina Bąk észrevételét, aki felfigyelt arra, hogy a refektórium déli hajójában a boltozat



3. Jodocus mester önarcképe. A wrocławai szentségház részlete. Reprodukció



4. Keresztelõmedence. Wrocław, Szűz Mária-templom (Sandkirche). Fotó: J. Kuczyński, Kielce

egyik angyalfigurája, amelyen az 1484-es dátum áll, emlékeztet Jodocusnak a Szent-Erzsébet-templom sacariumán látható önarcképére, [27] azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a művész már 1484 előtt a Városháza építésénél dolgozott. Janina Bąk szintén összefüggéseket talál a sacarium Jodocus-önarcképe, és a *Krisztus megkeresztelése a Jordán folyóban*-jelenet egyik angyalának portrészerrő ábrázolása között, amely a Szűz Mária-templom 1472 előtt készült kő keresztelőmedencéjén látható (4. kép). [28] Egyéb analogikus jegyek is kapcsolják a keresztelőmedencét a szentségházhoz. Ezek: a kicsi, csillag formájú talp, a bordák profilja és a húsos levelű szőlőindamotívum. Ezen az alapon Janina Bąk a keresztelőmedence kérdésében Jodocus mellett szól, hasonlóan, ahogy tette azt egykoron Alwin Schultz. [29]

Jodocus nemcsak Wrocławban örvendett elismerésnek. Elutazott Legnicába és Szilézia több más városába is, [30] Nysában műhelye volt. [31] A kutatások kimutatták, hogy 1475 körül részt vett a nysai Szent Jakab-templom harangtornyának építésében. [32] Ez a munka mégsem kötötte le egészen a mestert, hiszen a felvett előleg ellenére folyton késlekedett a feladat teljesítésével, amit a nysai Városi Tanácsnak 1475-ben a wrocławai Városi Tanácshoz írt levele is bizonyít. [33] Mi volt tehát, ami Jodocust elvonta a megállapodás teljesítésétől? Vajon a Wrocław Városháza munkálatai, ahogyan azt feltételezi Zlat. [34] A kérdésre válaszul a beszercebányai keresztelőmedence nódusán található dátum szolgált, amely egybeesik azzal az idővel, amikor a nyugtalan nysai tanácsosok Jodocus mesterhez írt sürgető levelüket küldték a Szent Jakab-templom munkálatainak elindítása, illetve folytatása érdekében. Hozzá kell tennünk, hogy a keresztelőmedence Jodocus máig egyetlen ismert olyan műve, amin nemcsak a készítés évét, de a saját nevét is megörökítette. Vajon ezt azért tette, hogy a keresztelőmedence hirdesse műhelyét, s művészi képességeit egy eddig tőle szokatlan területen? Kétségtelenül ez is felmerült benne, de a másik, s talán legfontosabb ok az lehetett, hogy a mester ezt a bronzból öntött gyönyörű, harmonikus felépítésű kelyhet, ami szobrászatot és „ötvösművészetet” egyesítő alkotás, minden bizonnyal saját legtekélyesebb munkájának tartotta.

Jodocus tehetsége mint bronzöntő a 15. század hatvanas éveiben is ismert lehetett, hiszen VI. János (Sprowai Odrowąż) gnieźnói érsek nála rendelt sírlapot, melynek mintájával két gnieźnói sírlap (szalgált: Mikolaj Trąbák († 1422) és Wojciech Jastrzębiec (†1436)). [35]

1971-ben Zdzisław Kurzeja a wrocław Városi Szent Erzsébet-templom bronz keresztelőmedencéjét (ma: Varsó, Nemzeti Múzeum) (5. kép) tanulmányozva, azt a hipotézist vetette fel, miszerint készítője Jodocus lehet. [36] Kurzeja megérzése találónak bizonyult. Ennek bizonyítéka a beszercebányai keresztelőmedence.

A wrocław keresztelőmedence csakúgy, mint a beszercebányai szimmetrikus kehely formájú, középen, a tányérszerű nódusnál erősen elvékonyodik. Medence-része tizenkét mezőre osztott, talpa hatlevelű. A két keresztelőmedence szerkezeti megoldása is közös: medencéjük masszív, hengerded csapokra ültetett, melyek az áttört talp résein át jól láthatóak. A keresztelőmedencék díszítésében is megfigyelhetünk analóg motívumokat: ilyenek a medence peremén található állatfejek és a növényzet. Hasonlóak az architektonikus elemek is, a szár-rész bordái és a talpazat mérművei. Ez utóbbiak rajza a wrocław keresztelőmedencén bonyolultabb. A medencerész fiáléi is kisebbek, mint a beszercebányai kereszt-

előmedencén, s a csavart oszlopokkal egy egységet alkotnak. A beszercebányaitól eltérően ezen nincsenek feliratok, és feltűnő az architektonikus és figurális dekoráció gazdagsága is. A medencerészen tizenkét baldachin alatt megjelenő figurális ábrázolások Krisztus életéből vett jeleneteket tárnak elénk, a Jordánban való megkeresztelés-től a feltámadásig. A talpon mondatszalagokat tartó angyalokat, a talp alatt különböző testtartású, guggoló figurákat, a nóduszon pedig félalakokat láthatunk, amelyek egykoron címerpajzsot tartottak. Minden egyes figura – az angyalok kivételével – teljes bronzba öntött, hasonlóan a beszercebányai keresztelőmedence apostolaihoz.

A wrocław keresztelőmedence, összevetve a beszercebányáival, a túldíszítettség hatását kelti, ki tudja, talán tudatosan. Úgy tűnik, hogy a mester élete alkonyán igyekezett bemutatni művészi lehetőségeinek egész fegyvertárát. Valószínűsíthető ugyanis, hogy a wrocław keresztelőmedence Jodocus utolsó munkája. Kétségtelen, hogy a maga mivoltában „klasszikus” beszercebányai keresztelőmedencét követően készült, tehát 1475 után és 1495 előtt, amikor is Jodocus neve utoljára szerepel a Wrocław Városi Könyvekben.

Jodocus bronzöntő műhelyéből különböző rendeltetésű, de mindig nehéz feladatot jelentő munkák kerültek ki; sírlapokon és keresztelőmedencéken kívül készített többek között ágyúkat is. [37] Mégsem tudunk semmit arról, hogy harangokat vagy más, esetleg otthoni használatra szánt tárgyakat öntött volna.

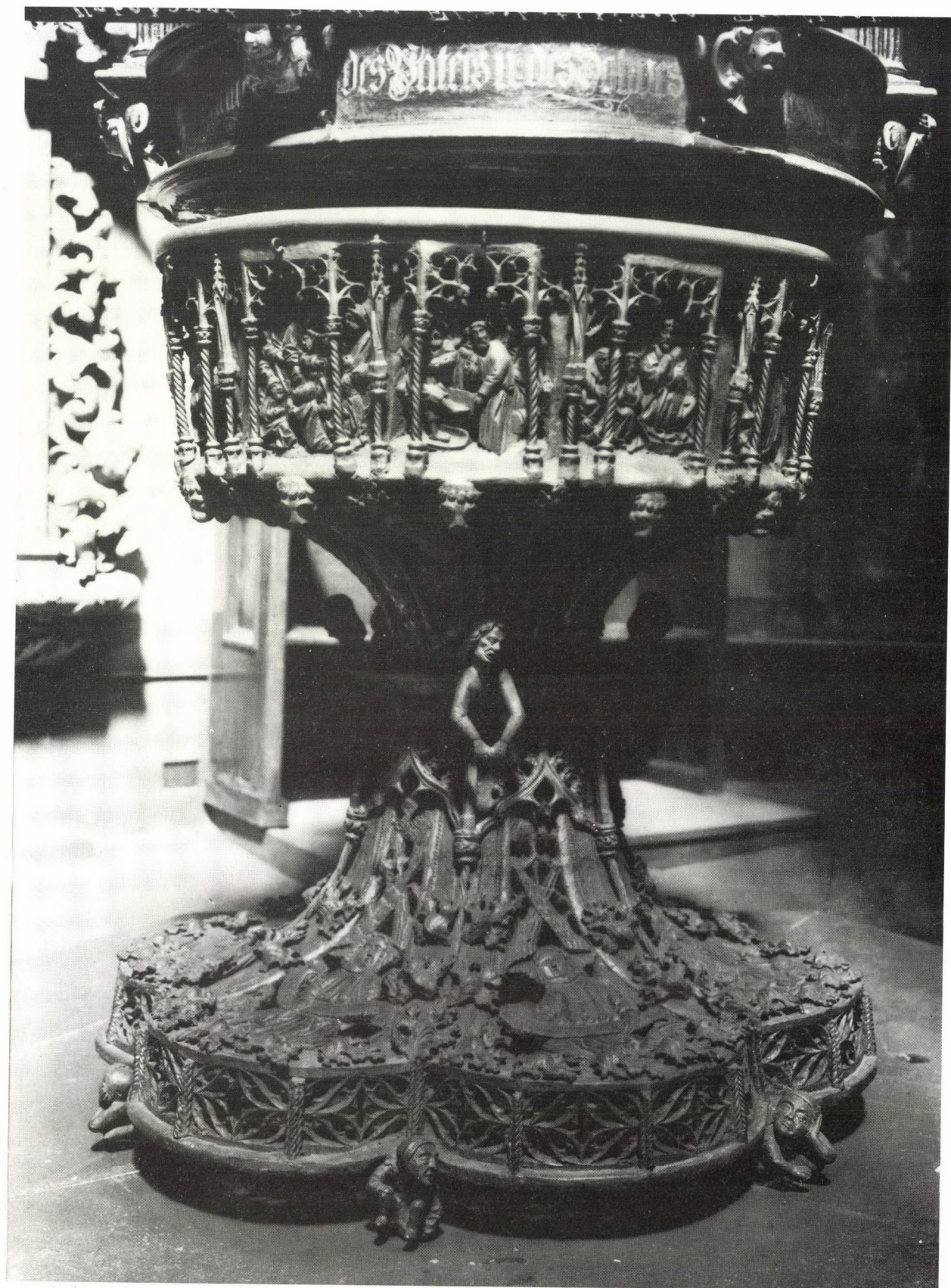
Néhány megrendelést Jodocus Wrocławtól távol eső helységekből is kapott. Ez ideig gnieźnói és beszercebányai munkái ismertek. Nem kizárt, hogy ez irányú kutatások új felfedezésekhez vezethetnek, hiszen wrocław források a beszercebányai keresztelőmedencéről is hallgatnak.

Vajon a mester mindössze tehetségének köszönhetően kapott újabb megrendeléseket? Vagy volt talán egy befolyásos protektora, aki törődött üzleti ügyeivel? Sajnos, mindezekről nem sokat tudunk, mindössze feltételezésekbe bocsájtkozhatunk. Jodocus Tauchennel egy időben élt Wrocławban Nicolaus Tauchen, az egyházjog doktora és a székeskáptalan tagja. [38] Sokoldalú személyiség volt: matematikus, csillagász, maga Kallimach által dicsőített költő. [39]

Jodocus és Nicolaus vezetéknevének egybeesése lehet véletlen, de összeköthették őket – talán közeli – rokonság szálai is. Mindketten költődtek Nysában. Nicolaus Nysában született, s 1477-ben altarista [40] volt; Jodocusnak pedig saját háza volt itt, s amikor azt eladta, pincéjét mint műhelyt továbbra is megtartotta. [41] 1476-tól – Zlat szerint – a harangtorony építésén dolgozott. El kellett végeznie azt a munkát, amiért a fizetséget előre felvette. [42]

Nicolaus Tauchen – tovább szöve a feltételezés fonalát – magasra értékelte Jodocus művészi tevékenységét, és megnyitotta annak lehetőségét, hogy ezt Szilézián kívül is bemutathassa. Nem voltak számára ismeretlenek az egyházi és világi méltóságok befolyásos körei. Ismerhetett Thurzó János krakkói tanácsost, a magyar származású gazdag polgárt, aki bányászattal foglalkozott. [43] A Thurzók szerették körbevenni magukat tudósokkal és művészekkel, nem ritkán pártfogásukba véve őket. Thurzó János közeli kapcsolatban állt Weit Stoss-szal is; a Mária-oltár építésének „ügyvivői” közé tartozott. [44]

Nicolausnak Krakkóban, vagy akár Sziléziában is lehetősége nyílhatott arra, hogy megismerje Thurzó Jánost.



5. Keresztelőmedence. Wrocław, Szent Erzsébet-templom (jelenleg: Varsó, Muzeum Narodowe)
Fotó: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

Thurzó ugyanis nemcsak Kis-Lengyelországra, de Sziléziára és Magyarországra is kiterjesztette tevékenységét.[46] A gazdag magyar bányavárosokban, Besztercebányán és Körmöcbányán rézbányákat nyitott.[47] 1475-ben Besztercebányán az előntéssel fenyegetett bányák számára új vízelvezető rendszert alakított ki.[48]

A keresztelődmedence ugyancsak az 1475-ös évszámot viseli. Thurzó János részt vállalt az adományozásban közösen azzal a – névről nem ismert – egyházi személlyel, akinek címerét a keresztelődmedencén láthatjuk.[49] s megalkotására felkérhette a Nicolaus Tauchen által ajánlott mestert. Érdemes még megemlítenünk azt a tényt, hogy Wrocław a rezet éppen Besztercebányáról szerezte be.[50]

A Jodocusról rendelkezésre álló információk, akárcsak a fennmaradt keresztelődmedencék, mindenekelőtt a szignált és datált besztercebányai azt bizonyítják, hogy közelebb állt hozzá a fém, mint a kő megmunkálása. Így tehát azt a szakirodalomban kialakult és elfogadott képet, miszerint Jodocus a 15. század második felének ismert wrocławai szobrásza volt, aki építészettel, sőt „bronzöntéssel is” foglalkozott,[51] meg kellene fordítanunk. Jodocus elsősorban kiváló bronzöntő művész volt, bár ügyesen faragta meg a követ, s mint építész is hírnevet szerzett magának.

Jadwiga Kuczyńska

JEGYZETEK

1 Csak az utolsó harminc év publikációit említem, ugyanis mindegyik korábbi feldolgozásokat idéz. L. elsősorban: *H. Baranyai*: Das gotische Bronzetaufbecken in Gyöngyös. *Acta Historiae Artium* XII. 1966, 61–70; *A. C. Glatz*: Sredoveké kovolejárstvo v Spišskej Novej Vsi. In: *Spišská Nová Ves*. Zborník príspevkov k dejinám a výstavbemešta 1. *Spišská Nová Ves* 1968, 241–255; *J. Spiritza*: Spišské Zvony. Bratislava 1972; *J. Spiritza, D. Ulčnikova*: Spišské gotické krstiteľnice z tvorivého okruhu Konráda Gaala. Zborník Slovenského Národného Múzea, *Annales Musei Nationalis Slovaci* LXVI. 1972, 35–97. *J. Spiritza, L. Borodač*: Podoby starého Spiša. Bratislava 1975; *Marosi E.*: Magyarországi művészet 1300–1470. Budapest 1987; *Lovag Zs.*: Mittelalterliche Bronzekunst in Ungarn. Budapest 1979, 36–44, 36–43. táblák.

A szépségségi keresztelődmedencék közül nagy érdeklődést keltett a 14. század utolsó három évtizedére datált szépesváraljai keresztelődmedence. A feliratokon kívül, amelyek Lengyelországgal hozzák kapcsolatba (S BOLESLAVI . DEI . GRACIA . DUCIS . POLONIE), találunk rajta egy Szent Györgyöt ábrázoló medalliont, amely Jámor Boleszláv lengyel király pecsétje alapján készült. W. Semkowicz figyelt fel rá, hogy Jámor Boleszláv egyetlen, ezzel a pecséttel ellátott oklevelét Krakóban, a klarisszák Szent András-kolostorában őrzik. (W. Semkowicz: Spiska sztuka odlewnicza i jej związki z Krakowem w XIV. wieku *Rocznik Krakowski* XXV. 1934, 17.). Semkowicz szerint ugyanilyen medallion került a nagyőri (Strážky) keresztelődmedence talpára és a Wagner János által 1484-ben öntött menhárdi keresztelődmedence medencerészére. Baranyai H. a Jámor Boleszláv pecsétje alapján mintázott Szent György-medallionnal díszített keresztelődmedencék közé sorolja az 1500 körül készült gyöngyösit is.

2 A keresztelődmedencékkel foglalkozó gazdag szakirodalomból lásd elsősorban: *F. Bond*: Fonts and Font Covers. London–Toronto 1908; *A. Mundt*: Die Erztaufen Nord-Deutschlands von der Mitte des XIV. bis zur Mitte des XVI. Jahrhunderts. Leipzig 1908; *L. Tynell*: Skanes medeltida dopfuntar. Stockholm 1913; *J. Roosval*: Swedish and English Fonts. The Burlington Magazine XXXII. 1918; *Uő*: Dopfuntar i Statens Historiska Museum. Stockholm 1917; *G. Puddelko*: Romanische Taufelsteine. Berlin 1932; *M. Mackenprang*: Danmarks Middelalderlige Døbefonte. København 1941; *A. Tuulse*: Mittelalterliche Taufsteine in Estland. Stockholm 1949; *J. Kuczyńska*: Średniowieczne chrzcielnice kamienne w Polsce. Katalógus, Lublin 1984; *F. Nordström*: Medieval baptismal fonts. An Iconographical Study. Umeå 1984; *S. E. Šoltek*: Der Freckenhorster Taufstein. Bonn 1987; *R. Christiner*: Mittelalterliche Taufbecken in Österreich. Eine Formeschichtliche und Ikonographische Untersuchung. Graz 1993.

3 Ezt az értekezést nem írhattam volna meg szlovákiai kollégáim szíves segítsége nélkül. Ezúton szeretnék köszönetet mondani elsősorban Ph. Dr. Michal Slivkának a Nagyszombati

Egyetemről és Marta Mácelovának a Besztercebányai Stredoslovenského Múzeumból.

4 Például: *V. Hyhlik*: Banská Bystrica. Bratislava 1957, 58; *Súpis Pamiatok na Slovensku*, 1. kiadás. Szerk. *A. Güntherova* Bratislava 1967, 55; *Slovník obci Banská Bystrického okresu*. Szerk. *Š. Pison*. Banská Bystrica 1968, 148; *V. Bárta, M. Soka*: Banská Bystrica. Banská Bystrica 1991, 7. csak a keresztelődmedence öntésének évét adja meg. L. még: *Marosi i. m.* 256.

5 *Zs. Lovag*: Mittelalterliche Bronzekunst in Ungarn. Budapest 1979, 41–42.

6 *Christiner i. m.* kat. 21.

7 *Uo.* 85.

8 A feliratot prof. dr. hab. *Barbara Trelińska* olvasta el (Lublina Marie Curie Skłodowska Egyetem, A Történelem Segédtudományai Tanszék). Az olvasat szerint a mester keresztelődmedencén látható neve helyesen: Iodocus.

9 A kereszténység szentségeinek gazdag teológiai irodalma van. Az ezzel foglalkozó, s a keresztelődmedencéket érintő feldolgozások közül l. elsősorban: *W. Bedard*: The Symbolism of the Baptismal Font in Early Christian Thought. Washington 1951; *Nordström i. m.* 121–130, l. még: *J. Kuczyńska*: Średniowieczne chrzcielnice kamienne w Polsce. *Rocznik Historii Sztuki* XIV. 1984, 11–13.

10 *V. Dvoráková*: Karlštejnské schodištní cykly. Umění IX. 1961, 143; l. még: *Kuczyńska i. m.* 15.

11 *K. Stejskal* in: Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern, 2. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgenmuseums in der Kunsthalle Köln. Kiadta: *A. Legner*. Köln 1978, 728. L. még: *Kuczyńska i. m.* 15.

12 *Kuczyńska i. m.* 12–13., irodalomjegyzékkel.

13 *Uo.* 13., valamint a megelőző irodalom, többek között: *R. Bauerreis*: Arbor Vitae. Der „Lebensbaum” und seine Verwendung in Liturgie, Kunst und Brauchtum des Abendlandes. München 1938 (Abhandlungen der Bayerischen Benediktiner-Akademie, III).

14 A kereszténység trinitáris formuláját a Tizenkét apostol tanítása rendeli el – Didaché II, 7. Lengyel fordítása görögből: *A. Lisiecki*: Pisma Ojców Kościoła, t. I, 31., az utolsó francia nyelvű kommentár: *J. P. Audet*: Didaché. Instructions des apôtres. Paris 1958.

15 *Kuczyńska i. m.* 12., valamint az összegyűjtött irodalom.

16 *A. Schultzt*: De vita atque operibus magistri Jodoci Tauchen lapicidae wratislaviensis, saeculo XV^o Florentis. Vratislaviae 1864. L. még: *U. Thieme–F. Becker*: Lexikon der Bildenden Künstler. Bd. XXXII. Leipzig 1938, 472.

17 *Schultz i. m.* 4.

18 *Uo.*

19 *M. Bukowski*: Ratusz wrocławski na tle urbanistycznego rozwoju miasta. In: *M. Bukowski, M. Zlat*: Ratusz wrocławski. Wrocław 1958, 52. 148, 9. jegyzet; a szerző *K. Bimler* forrásmun-

kájára támaszkodik, ami többek között a kőművesek és kőfaragók céhe létrejöttének kezdeteivel foglalkozik (K. Bimler: Quellen zur schlesischen Kunstgeschichte, Breslau 1934–1941). A 2. füzet 12. oldalán. A céh tagjainak jegyzékében legidősebb Tauchen (1455); Schultz i. m. 9. említi az 1476-os évet, amikor Jodocus Jan Bertolddal együtt mint a céh esküdtje (senior) szerepel.

20 Schultz i. m. 8.

21 A. Schultz: J. Tauchen als Stuckgiesser. In: Zeitschrift des Vereins für Geschichte Schlesiens, Breslau 1864. Jodocusról mint városi betűöntőről ír Z. Kurzeja: Późnogotycka brązowa chrzcielnica z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu, a Wrocław Egyetem Művészettörténeti Tanszékén doc. dr. Mieczyński Zlat irányításával írt diplomamunkájában. Kézirat, Wrocław 1971, 28.

22 Schultz i. m. 4, 15. és kk. A megállapodás szerint a munkát három év alatt kellett teljesítenie. Minden bizonnyal így is volt, mivel Jodocus 1456. július 24-én kapta meg érte a fizetségét. A szakirodalom 1455-öt vagy 1456-ot adja meg, mint a sacarium elkészültének évét. L. többek között: A. Ziomecka: Rzeźba i malarstwo od 2. połowy XIII. do początku XVI. wieku. In: Wrocław jego dzieje i kultura. Szerk. Z. Świechowski. Warszawa 1978, 121. – 1455-ös év; M. Zlat: Ratusz Wrocławski. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, 26. – 1456-os év.

23 Schultz i. m. 17–18.

24 L. erre vonatkozóan többek között: J. Bąk: Późnogotycka chrzcielnica w kościele NMP na Piasku we Wrocławiu. Biuletyn Historii Sztuki XXXV. 1973, nr 2, 132., 19 kép.; Ziomecka i. m. 121, 241. kép.; A. Schultz: De vita atque operibus magistri Jodoci Tauchen szerint Jodocus a sacariumon saját és szolgája hasonmását faragta meg. Schultz i. m. 4.

25 A. Schultz: De vita atque operibus magistri Jodoci Tauchen. I. m. 29., I. még M. Kutzner: Architektura. In: Sztuka Wrocławia. Szerk. T. Broniewski és M. Zlat. Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, 99; Zlat i. m. 26.

26 Zlat i. m. 26.

27 Bąk i. m. 132.

28 Uo. 132. A keresztlőmedence elkészültének idejét 1464 után és 1475 előtt J. Bąk A. Schultz i. m. után adta meg: De vita atque operibus magistri Jodoci Tauchen.

29 Bąk i. m. 138; A. Schultz: De vita atque operibus magistri Jodoci Tauchen. I. m. 32.

30 Kurzeja i. m. 28.

31 A. Schultz: De vita atque operibus magistri Jodoci Tauchen. I. m. 6.

32 M. Zlat: Rzeźbiarska i malarska dekoracja Ratusza we Wrocławiu. In: M. Bukowski i M. Zlat: Ratusz Wrocławski. Wrocław 1958, 204.

33 Uo. 205.

34 Uo. A szerző szerint Jodocus a wrocław városához építkezéseinek intenzívén az 1470 és 1477 közötti időszakban dolgozott.

35 A. Schultz: De vita atque operibus magistri Jodoci Tauchen, i. m. 21. A gneznói sírlapokat illetően I. többek között A. Gašiorowski: Krag fundatorów wielkopolskich płyt brązowych. In: Kronika miasta Poznania 1991, nr 3/4, 14.

36 Kurzeja i. m.

37 A. Schultz: J. Tauchen als Stuckgiesser (i. m.); I. még Kurzeja i. m. 28.

38 Schultz i. m. 3.

39 K. Maleczyński: Dzieje Wrocławia, Cześć I Do roku 1526. Katowice–Wrocław 1948, 251.

40 Schultz i. m. 3, 7. jegyzet

41 Uo. 6.

42 M. Zlat: Rzeźba architektoniczna, i. m. 205. A következő mondatban a szerző mégis azt írja, hogy Jost (Jodocus) Tauchen a wrocław városához építkezéseinek intenzívén 1470 és 1477 között dolgozhatott. Ebből következik, hogy a nysai torony munkálatainak folytatása legkorábban 1477-re tehető, és nem 1476-ra. Így a Jodocus által Nysában töltött idő egyezne azzal az évvel, amikor is Nicolaus Tauchen itt altarista volt.

43 Thurzó Jánosról I. elsősorban: J. Ptaśnik: Turzonowie w Polsce i ich stosunki z Fuggerami. Przewodnik naukowy i literacki XXXIII. 1905. Bányászati ismereteit olaszországi tanulmányai idején szerezte. Az ezüst és arany réztől való elválasztásának mestere volt. L. uo. 883.

44 Uo. 1120.

45 Nicolaus Tauchen 1457-ben Krakóban tanult. L. Maleczyński i. m. 251.

46 Thurzó János kis-lengyelországi működéséről adatokat közöl még a Mała Encyklopedia Powszechna is, Warszawa 1959, 1005.

47 M. Gotkiewicz: Od Dunaju po Tatry. In: Słowacja i Słowacy. Szerk. W. Semkowicz, t. I. Kraj i lud. Kraków 1937, 86–87.

48 Slovnik obci Banskobystrického okresu, 127.

49 A keresztlőmedence címerpajza nem lehet Thurzóé, bár az egyszarvú címerükben feltűnik, de jóval később. J. Novák szerint, a (háromszor ismételt) egyszarvú először Thurzó Imre címerén szerepel, aki 1621. szeptember 9-én halt meg Mikulovban. L. J. Novák: Rodové na Slovensku I. Kubinyiho zbirka picati. Martin 1980, 258–260. A keresztlőmedence elkészültének idején Thurzó János címerében koronás fél-oroszlánt találunk, alatta három rózsával, a sisakdíszben ugyanilyen oroszlánnal. L. K. Niesiecki: Herbarz polski t. IX. Lipsk 1842, 154.

50 Z historie a súčasnosti Banskobystrického okresu, gyűjteményes munka, összeállította S. Kmet. Banská Bystrica 1989, 36; R. Heck: Wrocław w latach 1241–1526. In: Wrocław jego dzieje i kultura. 22. jegyzetben i. m. 63. – mindössze annyit említ, hogy a rezes Magyarországról hozták be.

51 Ziomecka i. m. 163; G. Gilewska: W późnośredniowiecznym Wrocławiu. Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, 51. A szerző Jodocusról (Jostról) mint ismert szobrászról és építészről ír.

Lengyelből fordította: Gyalóky Zoltán

NAGYBECSKEREK NAGYBÁNYA BŰVÖLETÉBEN

A DÉLVIDÉK MŰVÉSZTELEPI MOZGALMAI AZ I. VILÁGHÁBORÚIG

A sikeresen induló és felvirágzó nagybányai művésztelep jó híre hamar szárnyra kelt. Példája iránymutató és nagy hatású jelentőségű lett és maradt a századvég-századelő európai művészetének közép-keleti vonzásterületén, de késői hatása érezhető volt még századunk derekán túl is e táj művészeti életében. A nagybányai kolónia-alapítás forradalmi tett volt a maga nemében, s jelképpé válva telepalapítási mozgalommá, irányzattá nőtte ki magát. Hatására az egész korabeli Magyarországon és az ország határain túl is a rokon, sőt egymástól egészen eltérő felfogású festők csoportokba tömörültek, hogy megváltoztassák és újjáalakítsák művészetüket. Már az elsők között, 1897-ben a Torontál megyei Nagybecskerekben[1] megszerveződött egy művésztelep a Vágó-féle műteremben. Ez a művészcsoporthoz tartozó és az ország határain túl is a rokon, sőt egymástól egészen eltérő felfogású festők csoportokba tömörültek, hogy megváltoztassák és újjáalakítsák művészetüket. Már az elsők között, 1897-ben a Torontál megyei Nagybecskerekben[1] megszerveződött egy művésztelep a Vágó-féle műteremben. Ez a művészcsoporthoz tartozó és az ország határain túl is a rokon, sőt egymástól egészen eltérő felfogású festők csoportokba tömörültek, hogy megváltoztassák és újjáalakítsák művészetüket.

Nagybecskerek városa

Ki ne emlékezne a legelső hangjegyes magyar népdal két sorára, amely valahol Becse és Becskerek között elterülő pusztában fakadt a nép ajkán?

„Bátya bátya, mely az út Becskerekére?
Uram, uram, ez az út Becskerekére.”

Pominóczky Fülöp, a becsei minorista kolostor lakója jegyezte és kottázta le kéziratos *Manuálé*-jában 1520 körül ezt a magyar népdalt, amely Becskereknek állított emléket. Ennek a már évszázadokkal előbb először magyarul megénekelte városnak költötte a hírét századunk elejének krónikása, Streitmann Antal főgimnáziumi rajztanár értekezésében is:

„A Tisza ősmédreinek baloldali löszpartján épült Becskerek s délnyugati részén annak a nagykiterjedésű platonak, mely innen keletre az Alibunári mélységig tart. Régi vára és két külvárosa három halmon épült fel, melyeket a Béga kanyarulata hurok-alakban vesz körül[...]. A város fényes főutcai életével, palotáival, közgazdasági fellendülésével és csillogó kultúrájával”[...] – kiemelkedik a Torontál megye nagyobb városai közül. – „Európai nívón álló keramitos kocsit, széles aszfaltjárda és fényes hívogató kirakatok, gazdag keretei annak a korzónak, mely tavasz nyíltával városunk főutcáján, este hat óra-kor, megtelik ibolyaillattal és patakozó élcel, diszkrét zajjal, enyveléssel és fel-fel csobbanó kacagással[...]. Lokális ízlésünk teljességét adó e zsongó életet a színek és formák e feltűnő eleganciáját hatalmas ívlámpák villa-

mos fénye ragyogja be s vibráló képpé, egy előkelő városi élet bájos esti képévé varázsolja[...]

És ott hajtának – halkan, nesztelenül – a gumitalpas kerekű hintók, kettős vagy négyes fogattal. Csak a paták éles, de egyenletes csattogását hallani. Színre és formára gondosan összeválogatott torontáli fajlovak táncolnak a hintó előtt, idomított, délceg nyaktartással, ritmusos láb-hordással s ütemben csattogó patákkal.

Az idilli korzózásba gorombán belemordul a keskeny-vágányú vasút dübörgésével, csilingelésével s fojtó füst-jével. De utasokkal teli kocsijaival hirdeti a városnak hatalmas fellendülését.

E képnek háttéréül ott áll [...] a megyepalota loggiás homlokával, párizsi elegáns tornyával [...] és ódon, klasszikus formáival e külső megjelenésében gondosan fiatalított – öregtemplom.

Ez a fény és duzzadó élet eredménye annak az országos kultúrmozgalomnak, mely – nagyrészt – a vasutak megnyitása s a Béga szabályozása révén, már egy emberöltőn át ontja áldását Nagybecskerek városára[...]

Csak két évtizede annak, hogy napi lapunk van. Ez és három heti társa buzgó őrői és munkatársai városunk haladásának. A nyomdászati, haladásunk egyik fő tényezője [...] hinti országaszerte a nyomtatott betű hódító hatalmát.

A fellendülés eme évtizedei egész sorát nyitják meg a város haladását ékesszólóan hirdető alkotásoknak.”[3]

A művészeti élet kibontakozása

Nagybecskerek a 19. század utolsó negyedére a Délvidék[4] egyik szellemi központja lett a művészet, a hírlap-írás, a különböző kiadványok, művelődési egyesületek révén. De a képzőművészeti élet igazi fellendülése csak a század utolsó évtizedére tehető, az alföldi tájhoz szorosan kötődő művészek munkássága s vele együtt a költők, az írók, zeneművészek, történészek és a műpártoló közönség egymásra találása révén. A művészeti életet esztétikai előadásokkal és felolvasásokkal is irányították. A művészeti tanfolyamokon (iskolákban) megnyitották az utat a művészi érdeklődésű fiatalok képzéséhez és továbbtanulásához. A festők könyvkereskedésekben, iskolákban, szállodákban, kaszinókban és a megyeháza termeiben rendeztek kiállításokat.

A 18. századot, de még a 19. század első felét is első-sorban a máshonnan Nagybecskerekre látogató művészek felbukkanása – főleg a szentkép- és arcképfestők – feltűnése jellemezte. A városnak akkor még nem volt számottevő polgári lakossága. Lassan alakult ki az a réteg, amely művészeti alkotásokat igényelt.

Az elsőként Becskereken letelepülő festők közé tartozott Goigner József (1837–1887). A bécsi és müncheni

akadémiákon szerzett képesítést, azután Budapesten próbált festészettől megélni. Majd Torontálba kerülve templomi freskófestőként vált ismertté. 1866-ban telepedett le Becskereken, ahol festészeti és fényképészeti műtermet nyitott és vasárnapi rajziskolát vezetett. Főleg arcképeket festett, de tőle valók a becskereki piarista és a plébániatemplom falképei is.[5]

A 19. század második felében Torontál megye székhelyén és környékén néhány ismert magyar festőművész is megfordult. Szamosy Elek (1826–1888) tanítványával, Munkácsy Mihállyal 1862-ben a közeli Beodrán arcképeket festett a Karátsonyi grófnéknál.[6] Székely Bertalan pedig 1869-ben a becskereki római katolikus plébániatemplom megrendelésének eleget téve egy Madonna-képet festett. Ezt a festményt Székely Bertalan 1911-es budapesti gyűjteményes látárat kiállították *Nagybecskereki Madonna* címen. Utána a kép – most már restaurálva – visszakerült Becskerekre, állandó helyére, a Mária-oltár fölé.[7]

Nem hagyható ki a város kultúráját sajátosan gazdagító művészek sorából a szegedi születésű Oldal István festő és fényképész sem, aki az 1848-as szabadságharc leverése után költözött Nagybecskerekre. Itt azután 1853-ban megnyitotta a festészeti műtermét, amelyet 1854-ben fényképezéssel bővített. Végül ő lett a becskereki híres „fényíró”-dinasztia megalapítója. Festészeti munkásságáról nem sokat tudunk, tájképeket és egyházi képeket festett, annál ismeretesebb és jelentősebb a fényképészeti tevékenysége. Több fényképfelvétele maradt ránk, így, az 1870-es évekből a becskereki főutca fényképe. Fia, ifj. Oldal István festő ténylegesen a század vége felé veszi át apjától a fényképészeti műterem vezetését, de hivatalosan csak 1902-ben. Ő inkább festőnek tartotta magát, de megmaradt fotóinak számát több ezerre lehet becsülni. Apa és fia forrás értékű képeken örökítették meg az itt élő embereket, a népelet érdekes eseményeit, a házakat és az utcákat.[8]

A műtárlatok szervezésének úttörői: Streitmann és Kézdi Kovács

A 19. század utolsó negyedében az akadémiát végzett festőművészek és rajztanárok egy csoportja Budapestről vidékre ment és jelentős szerepet vállalt a helyi kultúra támogatásában, a művészi vállalkozások szervezésében és a helyi háziipar fejlesztésében. Közülük magasan kiemelkedett Streitmann Antal, a becskereki főgimnázium kitűnő rajztanára, a jeles festő- és iparművész. Torontál megye székvárosában 1879 őszén települt le, munkahelyét október 25-én foglalta el.[9] Pedagógusi pályájának kezdete azonban a felsőfokú tanulmányainak megkezdése elé tehető. 1871 előtt egy évet tanítószkodott a budapesti Ipariskolában,[10] megteremtve a továbbtanuláshoz szükséges anyagiakat. 1871–1875-ig, diplomázásáig az Országos Magyar Királyi Mintarajziskola és Rajztanárképző hallgatója volt.[11] Utána Lippán, az Állami Polgári Felső Kereskedelmi Iskola mértan- és rajztanáraként gyakorolta Budapesten megkezdett oktató-nevelő hivatását.[12]

Streitmann Antal Nagyváradban született 1850. december 31-én (más adat szerint 17-én) [13] és váratlanul elhunyt Becskereken 1918. március 3-án. A forrásanyag szerint ez a születési dátum a pontos, nem pedig az 1850. szeptember 20., amely oklevelesen nem igazolt adat.[14] Sajnálatos, hogy ez a téves születési dátum nyomtatásban már többször is megjelent.[15]

Streitmann Antal közel négy évtizedes, sokoldalú becskereki munkásságában megkülönböztetett figyelmet érdemel többek között a pedagógiai tevékenysége. A rajztanítással mind gyakorlati, mind elméleti szinten elmélyülten foglalkozott. Több előadást tartott és számos tanulmányt is írt e tárgykörből. Mint európai műveltségű, széles látókörű rajzszakos pedagógus, önálló rajztanítási módszert és tantervet dolgozott ki. A Magyar Gyermektanulmányi Társaság választmányi tagjaként Magyarországon először kezdte tanulmányozni a gyermekrajzok fejlődését az óvodás kortól a középiskolás korig bezárólag. 1903-ban megrendezte Becskereken az ország első gyermekrajz-kiállítását. A becskereki gyermektanulmányi szakosztály egyik alapítója, majd alelnöke volt. A helyi gyermektanulmányi múzeum létesítésén fáradozott,[16] közben képzőművészettel is foglalkozott, Nagyváradra és Felsőváradra járt festeni. Többször rendezett kiállítást festményeiből. Nemcsak rajztanításával, hanem festészetével is új természetszemléletet terjesztette. A helyi művészeti- és kulturális élet szervezője, a művésztelep egyik alapítója és résztvevője volt. A Torontál megyei múzeum és könyvtár megalapításán is fáradozott.

Nagy odaadással tanulmányozta a többnyelvű Torontál megye népművészetét, történetét is iparát. A vármegye legtöbb apró községét felkereste néprajzának, iparának, művelődéstörténetének kutatása céljából. E célból utazta be Olaszországot, Ausztria iparvidékeit, Boszniát, Hercegovinát. Etnográfiai és művészettörténeti értekezéseket is publikált, előadásokat tartott. Jelentős szerepe volt a háziipar és a népi szőnyegszövés megszervezésében és továbbfejlesztésében. Az általa Nagybecskereken alapított szövődiskolából (amely a gödöllői művésztelep előzményeként is értékelhető) kifejlesztette az ország első szőnyeggyárát, amely az ún. torontáli szőnyegeket készítette. A torontáli szőnyeg nemzetközileg is ismertté vált, több viláckiállításon nyertek arany- és ezüstérmet

A jövővény festők közül vissza-visszatérő művész volt Kézdi Kovács László (1864–1942) festő és művészeti író, akit a Béga-parti városhoz rokoni szálak is fűztek. Hosszabb időre 1887 és 1892 között telepedett le a városban, ahová később is visszajárt festeni és képeit kiállítani. Már 1886-tól állandó szereplője volt naturalista szemléletű tájképeivel a Múcsarnok tárlatainak.[17] A torontáli táj festői szépsége és vonzó látványossága, az Alföld egzotikuma, a táj nyugalmas monumentalitása és színessége jelentős vonzóerőt, inspirációt gyakorolt a festőre, felszabadította, és esetje szinte „szárnyakat” kapott. *Vázlat magamról* című kéziratos önéletrajzában[18] vallja a következőket: „1890-ben a Torontál című megyei lap főmunkatársa lettem. [...] A festészetben is arattam ez alatt némi sikert: Torontáli szelmalmok című festményemet a zágrábi 1891-i nemzetközi műtárlaton díszokmánnal tüntették ki s 1892 év tavaszán a becskereki árvaház javára műveimből kiállítást rendeztem.” Ebből a összegezésből kimaradt, hogy nevéhez fűződik a képzőművészeti kiállítások meghonosítása is Nagybecskereken, miután már előbb tapasztalatokat szerzett Budapesten és külföldön. A festmények időszaki kiállítását ő kezdeményezte városunkban, amikor a Mocsár-részlet című tájképét 1889 februárjában néhány napig a Mangold-féle könyvkereskedés kirakatában kiállította.[19] Mangold Lipót könyvkiadó könyvesboltja a becskereki szellemi élet központja is volt, és akkortájtban része volt a kulturális élet történeleiben. Könyvek mellett foglalkozott műalkotások, színházyggyek eladásával is. Szinte naponta megfordultak

a boltban az írók, újságírók és festők.[20] A következő évben, 1890. március 23-án újból egy könyvesboltban, a helybeli Rosenfeld-kereskedésben most már néhány nagyobb olajfestményét bocsátja közszemléletre.[21] Ugyanabban az évben szeptember 28-án Torontálból szétröppent egy hír – feltehetően Kézdi Kovács László tollából –, amely arról tudósít, hogy Streitmann Antal gimnáziumi rajztanár újabban arcképeket fest és ki is állított a főutcán. A Mangold-féle papír- és könyvesboltban egy gyermek-portrékat ábrázoló *Két ablakon kitekintő gyermek* című tanulmányképe látható és olcsón megvásárolható. Ugyanakkor közli azt is, hogy Kézdi Kovács László, a lap főmunkatársa jelenleg több nagyobb olajképet fest és műtermében bárki megtekintheti.

A fentiekből az is kitűnik, hogy helytörténeti szempontból igen jelentős szerepe volt a becskerei képzőművészeti kiállítások megrendezésében mind Kézdi Kovácsnak, mind pedig Streitmann Antalnak, aki csak valamivel később kezdte meg festményeinek nyilvános bemutatását. Festészetük nyomán az 1889-es évektől kezdve bontakozott ki Nagybecskerekben a műalkotások időszaki bemutatását célzó kiállítási tevékenység.

A művészi alkotómunka első nagy összegezése, tárlata Nagybecskerekben

Kézdi Kovács László, miután meggyőződött róla, hogy tetszetős naturalisztikus tájmotívumai vonzzák a becskerei közönséget és kivívták az úri társaság elismerését, elérkezettnek látta az időt a könyvesbolti és a műtermi bemutatkozás után egy nagyobb tárlat rendezésére. Streitmann Antallal együtt 1892 májusában egy valódi, a mai körülményeknek is megfelelő jótékonyosságú célú kiállítást rendezett.[22] A *Torontál* szerint ez a kéпкиállítás volt a maga nemében „bizonyára az első Nagybecskerekben”, amely egyben a két művész úttörő munkáját is dicséri. Valóban bámulatot keltő tárlat lehetett szabályos megnyitójával, és 76 kiállított festményével a megyeház palotájának négy nagytermében. Már maga a kiállítás színtere, a pazar megyeháza is emelte a műtárlat jelentőségét. „A nagy építőművészeknek Lechner Ödönnek [...] alkotása ez a [...] palota, mely meglepően hat külső megjelenésével, belső berendezésének eleganciájával s ragyogó központi halljával. Patinásodott falain a díszletek középpontjából felénk mosolyog a megye ősi címerének két jelentős emblémája: a kalászt érlelő nap vibráló sugaraival és a torontáli róna áldásait ontó bőségszarú”. Ilyennek mutatta be a megyeházát a kiállító és szemtanú festőművész Streitmann Antal.[23] A tárlat sikere várokozáson felüli volt, többen vásároltak festményeket. Kénytelenek voltak a kiállítás anyagát akvarellekkal utólag bővíteni, úgyhogy végül a képek száma elérte a százat. Kézdi Kovács László képei három teremben voltak kiállítva, ahol látható volt néhány nagyobb kompozíció a számos kisebb életkép és akvarell között. A negyedik teremben Streitmann Antal alkotásai kiemelkedő sikert arattak. Különösen a Marilla-fürdő több vadregényes tájrészletének képei, amelyek mozgalmasságukkal és ragyogó színeikkel keltették fel a tárlatlátogatók csodálatát.[24] A sikeres kiállítás megszervezése után, 1892 őszén Kézdi Kovács Budapestre költözött, ahol több lehetősége nyílt a továbbképzésre és művészi érvényesülésre. De továbbra is ragaszkodott a Béga-menti városhoz, családi kapcsolatai is ide fűzték, vissza-vissza tért Becskerekre festeni és alkotásait kiállítani.

Az időnként Nagybecskerekre látogató képzőművészek[25] az ott végleg letelepülők mellett biztosították a város művészeti életében a mozgalmasságot, de a képzőművészeti kultúra istápolása a kilencvenes évek első felében egy időre Streitmann Antal festőművészre[26] és főgimnáziumi rajztanárra maradt. [27]

Nagybecskerek és a millennium

Az 1896-os esztendő, Magyarország ezredéves fennállásának ünnepét megelőzően szinte az egész közéletet a millennium előkészületei foglalták le. Egymást érték a különböző kiállítások megszervezésére való előkészületek, a történelmi festményekre vonatkozó állami megbízások. Torontál vármegye is fényes ünneplésre készült. 1894. június 12-én megalakították a helyi millenniumi bizottságot, amelynek elnöke az alispán, alelnöke pedig Streitmann Antal lett.

A szőnyeggyárban is lázasan készülődtek az ezredéves országos kiállításra. Az ipari csoportok kiállítási bizottságának elnöki tisztét is Streitmann töltötte be.[28]

A király Budapesten 1896. május 2-án megnyitotta az ezredéves kiállítást, amelyen Torontál vármegye sikeresen szerepelt. „A vármegye, áldozatot nem kímélve kiállította mindazt, amit kulturális, ipari és mezőgazdasági téren fölmutathatott és méltán tűnt ki az összes vármegyék közül. A kiállítási faluban egy szerb házzal vett részt, hol a mokrianiak lakodalmat mutattak be.”[29] A kiállításon különösen a becskerei szőnyeggyár remekelt termékeivel.[30] A torontáli iskolák millenniumi ünnepsége keretén belül főként a becskerei rajzkiállítás volt kiemelkedően sikeres.[31] Budapesten június 8-án volt a „hódoló díszfelvonulás”, amikor is Torontál vármegye pompás díszmagyarba öltözött bandériumának élén Karátsanyi Andor gróf lovagolt, Rónay Jenő főispán pedig a megye zászlójának meghajtásával tisztelgett a királyi páholy előtt.[32] A torontáli bandérium méltán keltett feltűnést a hódoló felvonuláson. A korabeli fővárosi sajtó dicső sorait egy csokorra való idézetben foglalta össze a becskerei *Torontál* napilap.[33] A torontáli kiállítók kimagasló sikert értek el, ötük kivételével mindahányan kitüntetést kaptak. A becskerei szőnyegipari tanműhely és a szőnyeggyár millenniumi nagyermesek lettek, a rendezők, köztük Streitmann is a legmagasabb királyi elismerésben részesültek.[34] Az Ezredéves Országos Kiállítást október 31-én zárták.



1. Vágó Pál: Nagybecskerei tájkép. Zrenjanin, Narodni muzej

Vágó Pál torontáli megbízatása és műterme. A becskerekeli művészi csoportosulás

Budapesten még javában tartottak a központi ünnepek, amikor (mindössze két héttel a millenniumi felvonulás után) Rónay Jenő főispán Torontál törvényhatósági bizottsága elé terjesztette a *Torontál vármegye hódoló díszfelvonulása a király előtt* című nagy lovaskép egy hírneves művésszel való megfestésének indítványát.[35] Ezt a javaslatot az augusztusi rendkívüli megyei közgyűlésen el is fogadták.[36] Most már csak egy tehetséges, a történelmi témakörben kitűnt festőművészt kellett a közvetlen megbízatásra felkérni. A megye választása Vágó Pálra,[37] a leghíresebb magyar panoráma-kép, a Feszty-körkép egyik jeles alkotójára esett. Vágónak nem ez volt az egyedüli nagy dokumentatív festmény-megbízatása. 1897 elején a *Szegedi árvíz* című nagyméretű festményre kapott megrendelést.[38] Vágó ezzel a szerződéssel a zsebében utazott 1897. február közepe táján Nagybecskerekre a torontáli bandérium és a szegedi árvíz képét megfesteni. Vele jött a fiatal, tehetséges akvarellfestő, Edvi Illés Aladár.[39]

Becskereken nyomban műtermet rendezett be magának és hozzáfogott a munkálatokhoz.[40] A millenniumi lovaskép festői megfogalmazásához tanulmányokat, vázlatokat készített. Egyik későbbi levelében így emlékezik ezekre a napokra: „Egyszer Becskereken volt dolgom. Nyolcvan banderistát kellett lefestenem, kiket sehogy sem lehetett összeszedni többé, kinek lóva, kinek a ruhája nem volt többé látható.”[41] Ennek ellenére mégis csak sikerült neki a bandérium élén díszmagyarban lovagló torontáli előkelőségekről sikeres portré-vázlatokat készí-

tenie. Kettő ma is látható a becskerekeli múzeumban, egyik Csávossy Ignác, a másik Janovay Imre arcképe. Vágó természetesen mást is festett: a becskerekeli tájat és embereket de a *Szegedi árvíz* vázlatán is dolgozott.[42]

1897-ben Vágó Pál részére a vármegye felépítette az Ormódy-féle házhelyen a műtermet, a vidéken az elsőt.[43] Vágó erről így vall egyik levelében: „... én négy műtermet építettem. Ezek között a becskerekeli remek fényű volt.”[44] Ebből következtethető, hogy a műtermet Vágó tervei alapján építette a vármegye. Ezt a műtermet Vágó szerződésileg bérbe vette, ez tűnik ki az 1899 márciusában beadott kérelméből.[45]

A műteremmel kapcsolatban a tévedések sorozatának pontosítását szükséges elvégezni. Harminc éve, hogy 1966-ban a *Zrenjanin* című monográfiában először megjelent az a téves adat, hogy a Vágó-féle műterem 1896-ban épült a Béga partján, amely azonos a mai Népfront utca 1. szám alatt lévő fényképész-műteremmel. Ezt a sajnálatos pontatlanságot azóta sokan ellenőrizetlenül átvették és publikálták. Legutoljára 1994-ben B. Duranci közli a *Vajdaságiak a Nagybányai Művésztelepen* című tanulmányában.[46] Valójában a Vágó-féle műterem 1897-ben épült a megyeháza szomszédságában levő Ormódy-ház udvarán, amely nem azonos a Béga-parti Népfront utca 1. szám alatti épülettel. Ennek megállapításához még csak levéltári kutatás sem volt szükséges, mivel a műterem pontos helyét 1899. március 29-én közli a *Torontál* napilap, de levéltári dokumentumokkal is bizonyíthatjuk.[47] Sajnálatos, de ma már a Vágó-féle műterem nincs meg Becskereken.

Vágó és Edvi Illés 1897 februárjától ez év decemberéig valószínűleg megszakítás nélkül a Béga-parti városban



2. Vágó Pál: Torontál vármegye hódoló díszfelvonulása a király előtt, 1898. Zrenjanin, Narodni muzej

dolgozott, Streitmannal együtt. December közepén jelzi a *Torontál*, hogy Vágó elutazott megnyugtatni az aggódo szegedieket. Festi bizony ő Becskereken az Árvíz-képket, amit a festmény tíz négyzetméteres vázlatáról készült fényképpel próbált igazolni. Ezt a fotót Vágó becskerei műtermében készítette ifj. Oldal István fényképész. Mindez persze a szegediek áztatása volt csupán, hiszen az árvízképet a szerződésileg kikötött év helyett majd csak öt év múlva festi meg. Közben a szegediek még azt sem tudták, hogy ez az „egyénilag is elragadóan kedves ember” Nagybecskereken a torontáliak felkérésének igyekezett eleget tenni. „Sokáig nem láttuk őt, csak hallottunk felőle. A torontáli asszonyok egy szegedi regatta-verseny alkalmával beszéltek, hogy milyen kedves ember az a Vágó Pál s mennyire szeretik őt Nagybecskereken. Hát mit csinál Vágó Pál Nagybecskereken –, hisz mi azt hittük, hogy Budapesten a mi árvízképünk megfestésében izzad! Dehogy, festi a torontáliak millenáris bandériumát. Egy év múlva azonban Budapestről kapunk felőle hírt: Styka körképén festi Seben ostromát! Hát a mi árvízképünkre mikor kerül a sor?! A bezsallításának határideje félelmesen közelgett: Vágó életjelt magáról nem adott. Ha Becskereken kerestem, akkor Budapesten volt, ha Budapesten nyomoztam, akkor Jászságban lakodalmazott, ha pedig a Jászságban tudakozódtam utána, akkor azon hírt vittem, hogy Stykával együtt Lembergben kurizál.” Így jellemezte Vágót Dr. Lázár György.[48]

Torontál vármegye ezredéves emléképe

Vágó Pál festőművész nem egész két éven belül, pontosabban huszonegy hónap után befejezte *Torontál vármegye hódoló díszfelvonulása a király előtt* című festményét. 1897. február derekán kezdett hozzá Becskereken a kép előkészületeibe és 1898. november 14-én, megérkezve a Béga menti székvárosba, magával hozta a millenáris bandérium befejezett képét. Csupán még itt-ott kellett az egyes részleteket a pazar velencei képerethez hozzáhangolnia.[49] Vágó régen várt képét december 22-én délből függesztették fel állandó helyére a vármegyeháza dísztermében. Majd csak a jövő év márciusában, Rónay főispán 25 éves szolgálati jubileumán fogják hivatalosan leleplezni.[50] Ez a festmény jelenleg a Zrenjanini Múzeum tulajdona. Ezzel a képpel kapcsolatban is elmondható, hogy Vágó művészi felfogása történelmi festészetében mutatkozik meg igazán. A nagy lengyel történelmi festő, Jan Matejkót tekintette példaképének. E becskerei festményéből a millenniumi évek közhangulata és életöröme sugárzik. Amikor Torontál vármegye ezredéves hódoló díszfelvonulásának és a király előtt a megye zászlajának meghajtásával tisztelő Rónay főispánnak állított maradandó emléket, a kompozíció szerkesztése világos, a főalak és a lovascsoportok az esemény megértését szolgálják. A művész a kompozíció túlsúlyfóltságától eltekintett, habár egyik levelében nyolcvan banderista lefestéséről emlékezik meg[51] és a korabeli bíráló szerint is: „Több mint ötven lovas arcképe van együtt pompásan elrendezve.”[52] A képen valójában közel sincs ennyi banderista. Vágó a felvonulást sokkal kevesebb alakkal oldotta meg. Ki kell emelnünk a kép rendkívül finom színhatását. Nem a rajz, hanem a szín vált fontossá a hiteles rekonstrukció mellett. Ezen a klasszikus értelemben vett történelmi festményen újat az erőteljesebb megvilágítás és a színek hatásosabb kiemelése jelent Vágó művészetében.

Az első becskerei művésztelepi mozgalom tudatosítása. Közös műtárlat rendezése

1899. január 30-án közli a *Torontál* tudósítója, hogy miután Vágó végérvényesen befejezte a torontáli bandériumról festett vásznát, Jászapátiba távozott a szegedi árvízképet festeni. Műtermében az igen szorgalmas művész, Edvi Illés maradt, aki szebbnél szebb tájképeivel elnyerte a város műpártoló közönségének a tetszését. A műterem most is tele van festményeivel. A *Torontál* közleménye szerint: „szinte megcsapja az embert a tájképek szemlélésekor a vidék tiszta levegője s meglepő az a pompás színérzék, amelynek összhangját sokszor csak egy ecsetvonás adja meg”.[53] Ezek a képek eladók és a jövő héttől kezdve a műtermi kiállításon megtekinthetők és megvásárolhatók lesznek. Ez volt a becskerei művészcsoporthoz, igaz csak egyik tagjának nyilvános bemutatkozása, illetve tárlata. A hírlapíró szerint az utóbbi években a város egyre kedveltebb helyévé vált a kisebb művész társaságnak. Hamarosan hosszabb tartózkodásra meg fog érkezni Németh Lajos (1861–?), a tehetséges állatképfestő[54] és Baranszky Emil, (1877–1941) a negyedéves mintarajztanodai hallgató, már sikeres tájképfestő.[55] de az ő megérkezését későbbi napilap-forrás nem erősítette meg.[56] A *Torontál* krónikása február 10-én közli, hogy Németh Lajos a Vágó-féle műteremben már serényen fest Edvi Illés és a helybeli Streitmann Antal társaságában. Nem sokkal később Vágó Pál is visszaérkezett Becskerekre és így újra teljes lett a „becskerei kisded művészkolónia”.[57] Közben megkezdődtek az előkészületek a művészcsoporthoz első közös márciusi képkiallítására a vármegyeházán, az alispáni kisteremben.[58] A négy művész (Vágó Pál, Edvi Illés Aladár, Streitmann Antal és Németh Lajos) március 9-én[59] mintegy harminc alkotását bemutató tárlatát délből nyitotta meg Rónay főispán felesége. Vágó, a „világhírű festőművész, rövid szavakkal jelezte azt a törekvést, amely a művész gárdát vezérelte, midőn e kiállítást szervezte.”[60] Sz. Szigethy Vilmos folytatásos tárcát közöl e nagyszerű tárlatról a *Torontál*-ban.[61] Amikor elragadtatva megállapította: „Nagybecskereken festőtelep!” – majd így folytatta: Vágó „lassanként egész kis művészkolóniát telepített Nagybecskerekre[...]”. Meggyőződött ez a kiállítás arról is bennünket, hogy Nagybecskerek igen is alkalmas arra, hogy a művészkolónia állandó, ne csak pillanatnyi legyen.”[62]

Ez a műtárlat jóval felülmúlta az eddigi várakozásokat. Napról-napra többen látogatták és a fényes művészi siker mellett jelentős anyagi eredményt is hozott. Majdnem minden festményt megvásároltak a becskerekiek. A nagy érdeklődésre való tekintettel a tárlat nyitvatartási idejét március 27-ig meg kellett hosszabbítani.[63] Az utolsó héten pedig újabb festményekkel kellett felfrissíteni a kiállítás anyagát, Edvi Illés, Streitmann és Németh képeivel.[64] A kiállítás nyitvatartása alatt a helyi *Torontál* szinte naponta közölt valamilyen érdekes hírt a tárlattal és a művészteleppel kapcsolatban. A budapesti lapok is – rövidítve – átvették a fontosabb tudósításokat, országos visszhangját keltve a becskerei első művésztelepi csoportosulásnak és sikeres kiállításuknak.[65]

A tárlat 27-i bezárásával a becskerei műteremben a Vágó köré szerveződött kis művésztelep is feloszlott. A művészek még a kiállítás befejezése előtt elhagyták a Béga-parti székvárost. Vágó már 22-én elutazott, egyelőre Budapestre,[66] vele tartott Edvi Illés is. Vágó ezután szűkebb hazájába, Jászapátira ment megfesteni a szegedi

árvízképet, Edvi Illés pedig párizsi tanulmányútra utazott.[67] Nemsokára példájukat követte Németh Lajos is, aki Karlsruheba távozott külföldi tapasztalatokat szerezni.[68] Valamennyien megígérték, hogy gyakran vissza fognak majd térni Torontálba, „hol olyan jól érezték magukat, mint második szülőföldjükön”.[69]

A művésztelep állandósítására irányuló törekvések

A becskerekeli első művésztelep tovább ebben a formában nem maradhatott fenn, mivel a millenniumi lovaskép megfestésével a megye további támogatásának megszűnt az indoka, amely valójában életre hívta e művész-társulást. A művésztelep osztatlan elismerést aratott mű-tárlata meggyőzött mindenkit a műértő polgároktól a vezető testületekig arról, hogy a művésztelep intézményét állandósítani, azaz véglegesíteni szükséges. Ennek a sikeres megvalósításához adott volt minden feltétel. Elsősorban a Vágó-féle műterem, amellyel, miután eredeti feladatkörét betöltötte, a vármegye szabadon rendelkezhetett. Azután ott volt még a környezeti tényezőkkel körvonalazható program: a dél-alföldi végtelen rónaság, a Béga- és a Tisza-parti füzesek, a környék megannyi szép tájrészlete, mind az a színhely, amely közvetlen természeti vonzásával plein air-képek festésére inspirálhatja a művészeket. De ez még nem minden; a városnak műpártoló közönsége is volt, amely képeket vásárolt.[70] A mozgalom élére maga Vágó állt. Első lépésként táviratot küldött barátjának, Lippich Eleknek,[71] a minisztérium művészeti tanácsosának 1899. március 16-án a következő szöveggel: „Torontál támogatni szeretné minister mozgalmait művészet érdekében ingyen műtermet évi kiállításokat tervez 27-én közgyűlés jöveveled sürgős válaszod kéri utazása előtt – Vágó.”[72] Vágó, mint ahogyan már volt róla szó, nem várta meg a művésztelep látogatást berekesztő 27-i megyei közgyűlést sem, már 22-én elutazott Becskerekéről. Távozása előtt még levelet is írt Lippich Eleknek: „A főispán közölte velem, hogy eljősz. Én pedig ma megyek el innen. Mondanom sem kell, mennyire sajnálom, hogy nem lehetek itt. [...] Én sokat várok lépésedtől, Torontál megyében sok kenyér terem, és jó emberek laknak, ha idővel művész kolónia kedves tartózkodó helyévé válna évtizedeken keresztül biztos piacot talál itt egy pár kiállító művész.”[73] E levélből közölt részleteket a *Torontál* tudósítója is,[74] amikor hírül adta, hogy Vágó a nagybecskerekeli művésztelep véglegesítését Wlassics kultuszminiszter figyelmébe ajánlotta, aki megígérte az ügy pártfogását. Feltehetően ennél többet Vágó nem is tett a művésztelepért. A megyei közgyűlés idején a művésztelep alapító tagjai közül csupán a helybeli Streittmann maradt ott, a többiek mind rendre eltávoztak. Valószínűleg ígérete ellen Lippich Elek sem érkezett meg a városba, különben a *Torontál* biztosan „eldicselkedte” volna, mint ahogyan közölték a közgyűlési határozatot is, a műterem és a művésztelep ügyéről.[75]

A március 27-én és 28-án lezajlott megyei közgyűlésen[76] Vágónak a műteremre kötött szerződés feloldását és bérhátralékának törlését kérő beadványa kedvező elbírálásakor kitértek a műterem további sorsára is: „Egyben utasítatik a vármegye alispánja, hogy az immár a vármegye rendelkezésére álló műtermet ajánlja fel a közoktatásügyi kormányznak, illetőleg ezen irányban kezdjen tárgyalásokat az illetékes miniszter úrral. Dr. Vinczehídy tb. főjegyző.” Másnap Vinczehídy a *Torontál* vezércikkében lelkesedett a vármegye határozatán. E

programszerű nyilatkozatban kifejtette, hogy a becskerekeli művésztelep Nagybánya eszménye alapján létesüljön. Majd előrevetíti a dicső jövő képét is: „e tiszteletre méltó, de szerény kezdetet több, szebb fogja követni. Az egyik műterem után emelkedni fog a második s azután több.[...] Látni fogjuk Becskereken az ifjú művészek [...] gárdáját [...] de amíg ide jutunk, cselekednünk kell és sietnünk. Ne előzzön meg ebben bennünket más vármegye, más város [...], az a három-négy művész, kit eddig a véletlen hozott körénk, az eddigi eredmények alapján vonzani fog többet is, [...] sok gazdag város óhajtaná utánozni, [...] elérni azt, ami a miénk lesz, a gyorsan végrehajtott eszme előbbisége révén. Tennie kell a városnak s a vármegye üdvös példáját követni. Hisz első sorban a város dicsősége s haszna lesz, ha e terv sikerül [...] A kis Nagybánya dicsőségét egész ország zengi. Ugyanezt érdemelheti ki Torontál és Nagybecskerek [...] S lehetetlen, hogy ily hármassal: a vármegye, Nagybecskerek városa s a társadalom együttműködése el ne érné a célt.”[77]

Sajnos ez a szép terv mégis meghiúsult, a „hármassal” nem bizonyult eléggé agilisnak, hogy kellő eréllyel ki tudta volna harcolni az illetékes felsőbb hatóságoknál a művésztelep ügyét. Vágó sem volt az igazi, kitartó vezéregyéniség, a csataterőről a szegedi árvízkép megfestése ürügyén idő előtt megfutamodott. Valószínűleg nem is vetette latba minden tekintélyt, rábeszélőképességét, hogy minisztériumi jóbarátját, Lippich Eleket meggyerje a művésztelep ügyének felkarolására. Ehhez nem bizonyult eléggé hatásosnak Vágó már idézett pártoló levele sem. Így aztán hamarosan, azaz 1902-ben Szolnok megelőzte Nagybecskereket[78] az állandó jellegű művésztelep létesítésében. A Szolnokon dolgozó művészek már 1899 második felében Wlassics kultuszminiszterhez fordultak a művésztelep megalapításának kérelmével.[79] Végül is nekik sikerült az, ami a becskerekieknek nem: a megye, a város és a közoktatási minisztérium összefogása céljuk érdekében. S lehet valami alapja a szemtanú Lyka Károly állításának is, amikor ezzel az összefogással kapcsolatban a következő megjegyzést teszi: „a dolog annál könnyebben ment, mert a főispán Lippich Gusztáv volt, a minisztériumban a művészeti szakosztály főnöke pedig Lippich Elek, a terv tehát mintegy családi becsvágy tárgya lett.”[80] Tény az is, hogy a szolnokiaknak ekkor még műtermük sem volt, de a minisztériumnak nem kellett a becskerekiek ingyen műterme, amely Vágó szerint is „remek fényű” és igen tágas volt, sem az évi kiállítások szervezésére tett ígéretük; egyszerűen elejthették a becskerekiek ügyét. Ezt alátámasztja Vágó érdektelensége is, aki már 1899-ben a szolnoki telepalapítás lelkes pártfogója lett. Erről tesz tanúbizonyságot az 1900. január 8-án Lippich Eleknek címzett levelében: „A Szolnoki művésztelep jövőjétől én nagyon sokat várok, és pedig mindazt, amit eddig a magyar művészet megvalósítani képes nem volt [...] Én a Szolnoki művészteleptől nagy művészegyéniségeket várok [...] mert Budapesttől távoli művésztelep munkásságától lehet egészségesebb kibontakozást várni. Építünk jó világítású megfelelő kényelmes műtermeket [...], ne sajnáljátok a garast a magyar művészet jövőjétől.”[81] Valamivel később pedig a következőket közli: „kijelentem, hogy többé nem lelkesülök a szolnoki műtermekért. Nem várok tőlük sok eredményt, mert féltém Nagyban-nyától, az túlfogja szárnyalni [...] A szolnoki műtermek kisebbek lesznek, mint az én apáti műtermem.”[82] A következő, február 10-i levelében a fent leírtak félreérését igyekezett eloszlatni: „A szolnoki tervnek nem ellensége,

a leglelkesebb híve vagyok, amit 200 koronámmal jegyzett ív is bizonyít, és a szépszámm aláírás, a melyet az én példám eredményezett.”[83] E Vágó-féle idézetek igazolják Lyka másik véleményét is, amely szerint Lippich Eleket bosszantotta a nagybányai művésztelep teljes függetlensége, amelybe nem lehetett beavatkoznia. A szolnoki pedig az állami támogatás folytán hatáskörébe került. Szolnokon ugyanis „ellen”-Nagybányát szerettek volna létrehozni, a becskerekiek pedig „kis” Nagybányát, [84] ezért sem pártfogolta a torontáliakat Vágó a későbbi években, habár nem tartozott szorosan a szolnoki művésztelephez, az ottani művészekkel közeli kapcsolatot tartott fenn.[85]

A becskerei első művésztelep jelentősége

Kétségtől Vágó Pál jelentős érdeme volt, hogy műtermében egy kis művésztelep szerveződött. Ezt a művészcsoporthoz elsősorban a barátság, a kitűnő műterem, a jó munkafeltételek, azután a torontáli táj szépségének a napfény, a páras-poros levegő különleges vonzóereje, a közös művészi cél: a szabadban való tájfestés, valamint a város műpártoló polgárainak megbecsülése és szívéllyessége kapcsolta össze. Ebben nem kis része volt Vágó megnyerő egyéniségének, a virtuóz művészi képessége iránti tiszteletnek, a mindenkit lekötő szívésségének és segítőkészségének.

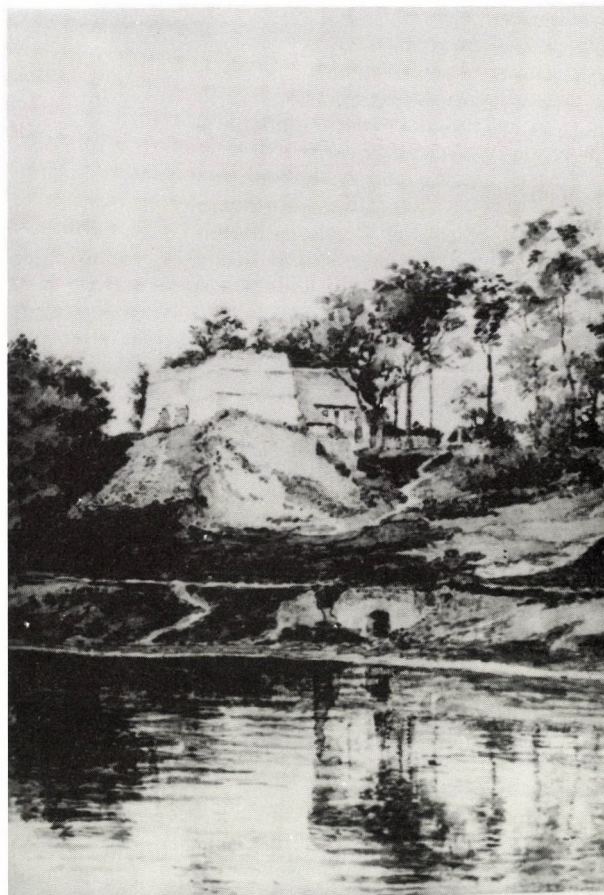
A nem is olyan távoli Szatmár megyében, Nagybanynán 1896-ban Magyarországon elsőként megalakult művésztelep közvetlen hatása kétségtelenül szerepet játszott a becskerei kis művészkolónia megszületésében. A közeli nagykárolyi születésű Streitmann minden bizonnyal, ha nem is az első évben (akkor a millenniumi kiállítások szervezése kötötte le minden szabad idejét), de a 97-es és 98-as években járt és festett a nagybányai kolónián, de legtöbbször Felsőbányán. Erre bizonyítékkul szolgálnak a becskerei művésztelep első és egyben utolsó tárlatán kiállított festményei. Ekkor mutatta be nagyhatású, vadregényes *Gutini erdőrészlet* című olajképét.[86] 1908-ban hasonló téma ihlette meg Iványi Grünwaldot, amikor megfestette a *Nagybányai táj Gutinnal* című vásznát.[87] Streitmann 1899 előtti nagybányai látogatását még egy adattal is igazolhatjuk, a *Felsőbányai részlet* című festményével, amelyet szintén kiállított és el is adott a becskerei kiállításon.[88] Streitmann érdeklődése ettől kezdve teljesen a tájkép felé fordult. Nagybanynya, de különösen a felsőbányai táj szépsége szinte fogva tartotta. Felsőbányaa, a Nagybanynától alig hét km-re fekvő kis bányaváros – ide járt akkoriban a nagybányai festőkolónia nyaralni – romantikus festőisége ismert volt a művészek előtt. Hollósyt is foglalkoztatta az a gondolat, hogy iskoláját ide költözteti. Festettek itt a nagybányai telep művészei és a becskerei Streitmann is, akit a szabadban való festésre ihlető táj varázsa újból és újból elcsábított városából, hogy több változatban megfesthesse *Felsőbányai részlet* címmel vízfestményeit.[89] Egyetlen fennmaradt olajképe is ehhez a témakörhöz kapcsolódik. A *Felsőbányai utca* című vásznát, amelynek festői kivitelezése hasonlít a nagybányai stílushoz, először 1904 májusában állította ki.[90] Gazdag skálájú színeit pasztózus kezelésben rakta fel a vászonra. A kép ragyogó, nyári napsütésben fürdik. A napfényes színezése és a levegő vibráló színjátékának már az impresszionizmus felé közelítő lépés. A későbbi évekből még egy, kimondottan Nagybanynához kapcsolódó képről tudunk: *Nagybanynai híd* a



3. Streitmann Antal: *Felsőbányai utca*, 1904 előtt.
Subotica, Gradski muzej

témája,[91] jelenleg ismeretlen helyen lappang. Streitmann nem lett hűtlen a torontáli tájhoz sem. A Béga-parti város múzeumában két akvarellje látható: a *Mészégető kemencék* és a *Bégai tájkép*. Feltehetően mindkettő azonos azokkal az 1899-es kiállításon bemutatott két képpel, amelyekről a *Torontálban* megemlékeznek.[92]

A nagybecskerei első művésztelep vezére Vágó Pál volt, de a festőcsoportha mégis legjelentősebb hatást a



4. Streitmann Antal: *Mészégető kemencék*, 1899 előtt.
Zrenjanin, Narodni muzej

helybeli, szerény művésztanár, Streitmann gyakorolhatt. Ő járt a csoportból egyedül Nagybányára és környékére festeni. Edvi Illés még a 90-es évek második felében részt vett a diódi festőcsoport munkájában.[93] Ezenkívül, Párizsban is folytatott tanulmányokat,[94] ahol megismerkedhetett az impresszionista stílussal is. Ha megvizsgáljuk e művészcsoporthoz tartozó festményeit, valamint a műveikről szóló leírásokat, szembeötlő, hogy valamilyen módon Nagybánya vonzáskörébe kerültek. Streitmann után Edvi Illés alkotásain érezhető legjobban ez a hatás. Ő tartózkodott a vidéki művészek közül leghosszabb ideig a torontáli székvárosban.[95] A korabeli műbírálat szerint ő szerepelt a kiállításon legtöbb képpel. A szabad természetbe járt festeni, érdeklődése a színes, napban fűdő tájak, a légköri jelenségek, a természet és az ember kapcsolata felé fordult. *Verőfényben* című vásznán „az izzó nap heve s az árnyék védelmében reszkető párák vibrálva egyesülnek s adják meg a tájnak jellemző levegőjét”. Szélesen, nagy bravúrral festette hangulatos, poétikus képeit. A *Köd a tavon* és a *Ködös reggel* a maga szín-terelenségében is csupa mélyhatású szín. Külön figyelmet érdemel, hogy ugyanazt a témát – mint Monet [96] – különböző napszakokban festette meg. A *kútnál* című képét négyszer festette meg a helyszínen: egyiket napos verőfényben, a másikat borús időben, a harmadikat pedig kora reggeli harmatos szürkületben; a negyedik ennek az utóbbinak a nagyméretű változata. *Hajók a Bégán* és a *Béga hídjá* szintén természet után készült kompozíció. Ezek közül többet Budapesten is kiállított.[97] Szegeden 1899 szeptemberében, a Képzőművészeti Társulat második kiállításán megvásárolták a *Béga-híd Nagybecskerekénél* című tájképét, amelyet az előző évben festett Becskereken. Az egykorú kritika utolérhetetlen víz tanulmányként tartotta számon.[98] Becskereken csupán egyetlen olajfestménye, *A bégai motívum* maradt meg, amely nincsen datálva és szintén szabadban festett tájkép.

Vágó Pálnak a már ismertetett millenniumi lovasképen kívül a becskerei múzeum őrzi egy olajfestményét, a *Nagybecskerei tájkép* című kartont. Keletkezésének pontos időpontja ismeretlen, és az 1899-es tárlaton nem ezzel a képpel szerepel, hanem a *Szerb asszony* című tanulmányával, amely tónusgazdag, erőteljes vonalvezetésű kompozíció.[99] Vágó előbbi tájképén stílusának változása figyelhető meg, a könnyedebb, festőibb foltfestés, amely plain air festésmóddhoz közelít.

Németh Lajos a művésztelephez legközelebb csatlakozó festő, több nagyobb és kisebb méretű figurális tájképet állított ki. Az *Ősz az erdőn* festményét ugyancsak megcsodálták a becskerekiek. Másik festményén a fény és az árnyék ellentéteinek pompás kifejezését dicsérték. A *Szalmahordás* című pedig vázlata annak a nagyobb festménynek, amelyet a kormány megvásárolt a Szépművészeti Múzeum számára.[100] Egyetlen olajképe maradt meg a *Bégapartról vizet hordó szamara* című 1904-ből, amely naturalisztikus stílusú, mesterkelt beállítású kompozíció.[101]

A becskerei első művésztelep értékelését nagyon megnehezíti az ismert művek csekély száma. Annak ellenére, hogy a becskerekiek a műalkotásokat vásárolták, ma már nagyon kevés található meg belőlük. Ennek az lehet az oka, hogy a képvásárlók leginkább a vármegye és a város magas rangú köztisztviselői, a tehetősebb magyarok, németek, és zsidók voltak. A világháborúk következtében a festmények is a tulajdonosaik sorsában osztoztak. A festők művészetéről alkotott kép kialakításához támpontul főleg ezek a véletlenül megmaradt – nem is mindig a legjobb – művek és a korabeli hírlapi közlemények szol-



5. Streitmann Antal: Bégai tájkép, 1899 előtt.
Zrenjanin, Narodni muzej

gálnak. Ezek alapján megállapíthatjuk, hogy a becskerei első művésztelep festői korántsem voltak még kizárólagosan a plein air festészet képviselői a század végén. De valamilyen módon művészetében megjelent több-kevesebb vonás, amely a plein air hatást tükrözte. Különösen Streitmann volt a szabadban való festés úttörője, a nagybányai természetszemlélet közvetítője e körben. A nagybányai kolónia hűséges látogatójaként ő lehetett az itteni művésztelep-alapítás értelmi szerzője, meggyőzve a többieket a „kis Nagybánya” létrehozásának fontosságáról.

A becskerei csoport festészetében jelentős előrelépés volt a természet felé fordulás. A műtermi világítás után most a szabadtári szórt fénytől, vibráló levegőtől körülölelt formák tanulmányozása lett a fő feladatuk. Ezzel új festői problémákkal szembesültek, és egyben megtették az első lépést a nagybányai festészet felé. Mindez egybeesett azzal az időszakkal, amikor még Hollósy vezette a nagybányai művésztelepet.

A Vágó Pál köré szerveződött művészcsoporthoz tartozó kutatók nem egyformán értékelték. Egyesek művésztelepi kísérletnek nevezték, ami néhány festő véletlenszerű társulása volt csupán. Ma már, az egyre bővülő ismeretanyag alapján úgy véljük, hogy a Vágó-műteremben két éven át (1897–1899) tartó és sikeres közös kiállítással zá-



6. Edvi Illés Aladár: Bégai motívum. Magántulajdon

muló csoportos művészi munkát indokolt művésztelepnek nevezni. Nem csupán a festők magánvállalkozása volt; a város kulturális közigazgatása támogatta munkájukat és műtermet is épített számukra. Volt közös művészi céljuk is: a szabadban való tájfestés. Véleményünk szerint ez volt az első becskerekai művésztelep, a második majd csak 1931-ben fog megalakulni.

A becskerekai kolónia rendkívüli jelentőségű a Délvidék képzőművészeti életében. Ezen a tájon ez volt az első művésztelep és példája több évtizeden át hatott. Festészeti tevékenységükkel felpozíciójuk a 19. század végi Nagybecskerek művészeti életét, hozzájárultak a képzőművészet népszerűsítéséhez és felébresztették az állandó művésztelep iránti igényt. S ha nem is sikerült a művésztelep intézményét véglegesíteni, bebizonyították, hogy Becskerek alkalmas a művészcsoportosulások hosszabb tartózkodására, és a torontáli táj kiadhatatlan ihletője a plein air és impresszionista festői motívumoknak. Ezekre a tapasztalatokra építhettek a későbbi évek művészei is.

A művésztelepi mozgalom utórezgései az I. világháborúig

A művésztelep állandósításának sikertelensége miatti csalódás után sem bénult meg Becskereken a képzőművészeti élet. Ígéretéhez híven Edvi Illés gyakran látoga-

tott hosszabb-rövidebb időre a városba. Streitmann vendégeként már 1899 októberében több napig itt festett.[102] A telet Rómában töltötte,[103] de június elejére már ötödször kereste fel Becskereket. „Petőfi dalokban tette halhatatlanná az alföldet, a művész vásznán örökíti meg e táj dicsőséges szépségét [...] amely érdemessé teszi a »festőművészet Petőfi Sándora« elnevezésére.” – írta Edvi Illésről a *Torontál* krónikása.[104] A festő ekkor a mecénás Sztojkovics adóellenőr tanyáján, ott, ahol a Béga találkozik az Ó-Bégával, öt hét alatt 24 tájképet festett.[105]

Becskekerek kulturális életének egyik legnevezetesebb eseménye volt a budapesti Nemzeti Szalon kiállítása 1904 májusában.[106] A tárlat szokatlanul nagy érdeklődést váltott ki a városban.[107] Mintegy 2800 látogatója volt és a kiállított 260 festmény és szobor közül 57 kép és egy szobor talált vevőre.[108] A tárlatnak mint művészeti szenzációnak nagy volt a helyi sajtóvisszhangja. Munkácsy, Csók, Vaszary, Nyilassy, Kriesch Aladár, Telcs Ede stb. mellett a művésztelep tagjai Vágó kivételével szintén bemutatták műveiket.[109] Közülük Streitmann művésztanár volt a legtermékenyebb, nyolc festményét állította ki, sokat meg is vásároltak, így pl. a *Felsőbányai részlet*[110] és a *Felsőbányai utca*[111] című képeit. Edvi Illés két tájképpel, Németh Lajos hárommal szerepelt a kiállításon. Most csatlakozott először hozzá-



7. Vásonkeői Várkonyi József: Téli táj, 1914. Zrenjanin, Narodni muzej

juk Várkonyi József (1879–1938) festőművész.[112] Streitmann és Várkonyi a Nemzeti Szalon 1906-os, Nagyikindán rendezett tárlatán is részt vettek.[113]

Németh Lajos festő a kiállítás sikerén és a közönség lelkesedésén felbuzdulva ismét felvetette a művésztelep alapításának gondolatát Nagybánya és Szolnok mintájára. Egész idő alatt azon fáradozott Becskereken, hogy tervének megnyerje az illetékes köröket.[114] A *Torontál* tudósítója ismét Vágó Pált nevezi meg a mozgalom vezetőjeként.[115] Tervbe vették a Béga-parton – egyelőre csak – hat műterem építését is.[116] Ebből a tervből újból nem lett semmi, hamarosan leállt az egész kezdeményezés. Németh hosszabb időre letelepedett a városban és az itt festett mintegy harminc festményéből 1905 áprilisában önálló kiállítást rendezett.[117]

1908 májusában az Eggenberger-féle műkereskedés szervezett tárlatot Becskereken. Mintegy százötven bemutatott kép között Munkácsy, Lotz, Mészöly, Barabás, Bihari, Deák-Ébner művei voltak láthatók. A helyiek is kiállítottak, de most sem teljes létszámban. Vágó szerepelt egy paraszt lovaskocsi témájú művével, Edvi Illés *Levélhullás* tájképével, Streitmann és Várkonyi alkotásai mellett. Most Németh Lajos hiányzott közülük.[118]

1911-ben[119] és 1912-ben[120] többször volt a fővárosi festőművészeknek Nagybecskereken kiállításuk, de az itteniek nem minden esetben állítottak ki velük. Ekkor sem tétlenkedtek. 1912 decemberében egy nagyszabású tárlattal ejtették csodálatba a becskereki közönséget. Mintegy kétszáz képet, többségében olajfestményt mu-

tattak be, amelyek a *Torontál* tudósítója szerint: „Nap-sugaras képek ezek. A Bégavölgy verőfényes levegőjében s bájos vidékén, a nagybányai impresszionisták miliőjében kifejtett megfigyelések megannyi kvalitásos eredményei.”[121] A négy helyi művész összefogásának eredménye volt ez a kiállítás. Ha már kétszeri nekifutásra sem sikerült állandó művésztelepet alapítaniuk, legalább megalakítottak egy társaságot „a nagybecskereki impresszionisták egy csoportját”. Az alapítók közül kettő már ismert művész volt, különösen mesterük, Streitmann Antal és Várkonyi József. A másik kettő, Zsenár Emil[122] és Vadler Jenő,[123] szintén Streitmann-tanítvány volt. Streitmann kiállította a *Nagybányai híd*, *Béga-part*, néhány *Bégarészlet* és *Patak keringője* című képeit. Várkonyi legújabb festményein – eddig Nagybánya[124] mellett már kétszer megjárta Párizst – felfedezhető az impresszionizmus hatása.[125] Zsenár mint a nagybányai művésztelep hivatalosan is nyilvántartott tagja,[126] kiállította Nagybányán festett alkotásait, közöttük a legsikerültebbet, a *Nagybányai liget részleteit* és a *Rózsafasort*. A Münchenben, Drezdában és Budapesten tanult Vadler ekkor bemutatott művei közül csak a *Pipás ember* című vászna maradt ránk,[127] amely határozott tehetségről valló szín- és fénytanulmány.

A csoport „impresszionista” elnevezése bizonyossága volt az új irányzatok iránti vonzódásuknak és a hagyományos stílusok ellenében a modern kifejezőmódok iránti nyitottságuknak. Streitmann, Várkonyi és Zsenár ma még elégtelen számban ismert képei (mind régebbiek) az alapító nemzedék „nagybányaiságára” emlékez-



8. Vadler Jenő: Pipás ember, 1912 előtt. Magántulajdon

teknek. Persze különbségek közöttük is voltak, de többségükben a lírai plein air tájszemlélet és az impresszionizmus iránti rajongásuknak köszönhetően túlnyomórészt színes, levegős, verőfényben úszó képeket festettek. A csoport célkitűzése – programja – a *Torontál* közleménye szerint így fogalmazódott meg: „A festészeti impresszionizmus merev ellentéte a klasszikuskodó, tompa rótbarna színekkel dolgozó, s antik romokkal dekoráló tájkép-festészetnek. Az impresszionizmus erős fényhatásokat keres új, feltűnő előadásmóddal.”[128] Ekkor már a „neósokra” is gondolhattak, de a feléjük tapogatódzó közeledésüket még nem tudjuk bizonyítani, az ezt igazoló képek hiányában. A csoport és követőik a későbbi évek folyamán is kapcsolatot tartottak fenn Nagybányával.

Nemcsak Nagybecskerekben, hanem más délvidéki városban is felvetődött a művésztelep-alapítás gondolata. 1910-ben a közeli Pancsován tervezték Magyarország negyedik kolóniájának a létesítését Nagybánya, Szolnok és a most épülő Kecskemét után. A Nemzeti Szalon Pan-

csován kiállító művészei voltak a kezdeményezők, anynyira fellelkesítette őket Pancsova és környékének természeti szépsége. A Temes és a Duna torkolata Hollandia ritka szépségű tájaira emlékeztették a festőművészeket. A Nemzeti Szalon vezetősége akcióba lépett és a város polgármesterét megnyerték ügyüknek, aki ingyen telket ajánlott fel a létesítendő kolónia céljaira.[129] Sajnos ebből az elképzelésből sem lett semmi.

A következő művésztelep alapítását 1914-ben Pechán József (1870–1922) festőművész[130] egy terjedelmes írásában sürgette.[131] „Csodálatos, hogy Bácska, hogy Szabadka máig nem gondolt még arra, milyen virágzó művésztelepet lehetne építeni Palicson.[...] Palicsnak fürdőhely mivolta festői motívumokban bőségesen gazdag vidéke, mennyire kedvező volna a művésztelep létesítésére.” – érvelt Pechán. Elgondolása a már említett tervek sorsában osztozott, amelyek vagy pénz híján vagy pedig a történeti helyzet alakulása miatt nem tudtak kibontakozni.

Gulyás Gizella

JEGYZETEK

1 Torontál vármegye székvárosának, Nagybecskereknek a tárgyalat korban ez volt a hivatalos neve. Mai megjelölése: Zrenjanin.

2 A Béga folyó nevének ezt az é-betűs alakját használjuk a mai Béga helyett, mivel minden korabeli okiratban és napilapban é-vel írták. L. még: *Virágh Ferenc*: Vihar a Dél-alföldön (Élet és tudomány XI. 1983, 11. 45. sz.) szintén Bégaként említi.

3 Torontál (Napilap, Nagybecskerek) 1913, 84 és 87. szám 4 Délvidék mai neve Vajdaság; szintén a korhűséghez ragaszkodva jelöljük a történeti formában.

5 *Vukica Popović*: Velikobečkerečki slikarski ateljei. Narodni muzej Zrenjanin, 1969. Katalógus. A szövegrész oldalai nincsenek megszámozva.

6 Torontál 1903, 138. sz.: Munkácsy Reliquia Torontálban. Beodrán a fiatal Munkácsy megfesti Heim János gazdasági intéző és Heranus főszakács portréját. Ezek a képek Lajosfalván Heim Jánosnál voltak láthatók 1903-ban, Munkácsy kézjegyével és az 1862-es évszámmal ellátva.

7 Székely Bertalan képe a római katolikus templomban. Torontál 1911, 77. sz. Itt válaszolunk *Kalapis Zoltánnak*: Kettő vagy négy Székely Bertalan kép Banátban? (Magyar Szó, 1980. március 15.) c. cikkében feltett egyik kérdésére. A számára ismert források nem támasztják alá tényekkel, hogy a becskerek-i oltárkép lenne Székely festménye. A fent említett forrásanyag világosan közli, hogy a Mária-oltár festménye, a Madonna a gyermekkel című oltárkép Székely Bertalan műve és a becskerek-i katolikus templomban látható.

8 *Kalapis Zoltán*: A becskerek-i fényíró. Magyar Szó 1984, május 5–26.

9 Értesítő a Kegyes Tanítórend vezetése alatt álló Nagybecskerek-i községi főgimnáziumról 1879/80 tanév végén. Budapest 1880, 223.

10 Lippai Állami Polgári Felső Kereskedelmi Iskola Értesítője az 1895/96 iskolaévről. Lippa, 1896, 92. Téves tehát *Németh Ferenc* (A torontáli szőnyeg. Újvidék 1993, 10.) állítása, hogy „Pályafutását tanárként Lippán kezdte” – valójában pályafutását az előbbi megelőzően Budapesten kezdte meg.

11 Az Országos Magyar Királyi Mintarajziskolának és Rajztanárképzőnek Értesítője az 1897/98 tanévről. Budapest 1898, 61.: Az intézet növendékei alapítástól az 1894/98-i tanév végéig. (73.)

12 *Lippai* i. m. 92.

13 A Szatmárnémeti Levéltár anyakönyvi adata alapján, Murádin Jenő (Kolozsvár) szíves közlése szerint. Segítségét köszönjük.

14 *Kalapis Zoltán*: Életrajzi kalauz. Streitmann Antal. Üzenet. Szabadka 1990, 10. sz. forrásanyag nélkül közölte a téves születési dátumot.

15 *Németh* i. m. 10. Ellenőrizetlenül átvette Kalapistól a téves (1850. szeptember 20.) születési dátumot. Ugyanezt a téves lexikális adatot ismétli meg: A gyermek mint rajzoló művész. Létünk. 1994, 1–2. sz. 51. lapon is.

16 *Gulyás Gizella*: Fejezetek rajztanításunk kapcsolattörténetéből (Streitmann Antal 1850–1918). Rajztanítás Budapest 1979, 4. sz.

17 *Éber László*: Művészeti Lexikon. Budapest 1935, 551.

18 MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Művészeti Dokumentáció

19 Torontál 1889. március 3.

20 *Németh Ferenc*: Egy régi kiadó. Magyar Szó. Újvidék 1987. április 10.

21 Torontál 1890, 12. sz.

22 Torontál 1892, 83. sz.

23 Uo. 1913, 84. sz.

24 Uo. 1892, 83. sz.

25 Nagybecskerekre a következő művészek látogattak: id. Vastagh György 1891-ben (Torontál 1891. július 26.) és Kolicza Károly 1893-ban (Torontál 1893, 237. sz.), Kovásznai Kovács István (Torontál 1901, 145. sz.), Nándor Jenő, Nándor Sándor és Armand József (Torontál 1902, 111. sz.), Markó József (Torontál 1906, 262. sz.), a Vastagh művészcsalád (Torontál 1908, 105. sz.), Neogrády Antal (Torontál 1909, 264. sz.), Tunner Lajos (Torontál 1910, 183. sz.) és Szentgyörgyi István (Torontál 1910, 271. sz.) stb.

26 Torontál 1909, 237. sz.

27 *Büchler Hugó*: Nagybecskerek népoktatásának története. Nagybecskerek 1914. 47, 50. sz.

28 Torontál 1895, 199. sz.

29 *Borovszky Samu* szerk.: Torontál vármegye monográfiája. É. n. h. n. 501.

30 Uo. 507.

- 31 Uo. 501.
 32 Uo. 502.
 33 Torontál 1896. június 10.
 34 Borovszky i. m. 502. és Torontál 1896, 265. sz.
 35 Torontál 1896, 144. sz.
 36 Uo. 1896, 199. sz.
 37 Vágó Pál (1853–1928) festőművész, Münchenben és Párizsban folytatott művészeti tanulmányokat. A francia becsületrend birtokosa, a Münchener Akadémia nagydíjasa, hazai aranyérem és ezüstkoszorú kitüntetéttje a *Szeged szebb lesz mint volt* című festményéért. Állami megbízatások monumentális történelmi kompozíciókra: *Honfoglaló magyarok Kievetől, a Magyarok bejövetele, Budavár visszavétele 1849-ben, A huszárság diadala, Nagyszabasi ütközet*. Művészeti Lexikon, szerk. Genthon István–Zádor Anna. Budapest 1968, IV. 623. és Vágó Pál emlékkiállítás katalógusa. Jászapati 1968. L. még *Sinkó Katalin* és mások: Aranyérmek, ezüstkoszorúk. Művészkultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században. MNG Budapest 1995, 365.
 38 MTA Művészettörténeti Kutató Intézet levéltári gyűjteménye
 39 Torontál 1897, 45. sz. Edvi Illés Aladár (1870–1958) 1888–1893-ig a budapesti mintarajziskolában rajztanári oklevelet szerzett, majd 1893–95-ig Párizsban képezte tovább magát, azután Londonban az angol vízfestészetet tanulmányozta. 1897-től 1899-ig Nagybecskerekben festett. 1891-től szerepelt a Múcsarnok kiállításain. 1903-tól 1935-ig a budapesti Képzőművészeti Főiskola tanára volt. Közben tanulmányúton járt Olaszországban, Erdélyben, Törökországban, Hollandiában. Finom akvarelljeivel számos hazai és külföldi díjat kapott. Munkácsy-díjas érdemes művész volt. (Művészeti Lexikon i. m. I. 584.)
 40 Torontál 1897, 45. sz.
 41 Vágó levele Lippich Elekhez, 6. sz. levél. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár
 42 Torontál 1899. március 10.
 43 Vajdasági Levéltár, Újvidék (korábban Karlóca). Torontál vármegye rendkívüli közgyűlésének 439. sz. jegyzőkönyve. Nagybecskerek, 1899. III. 27.
 44 Vágó levele uo. 8. sz.
 45 Uo., mint a 43. sz. jegyzet.
 46 *Bela Duranci*: Vajdaságiak a Nagybányai Művésztelepen. In: Tanulmányok a nagybányai művészet köréből. Miskolc 1994, 38.
 47 Uo. mint a 43. sz. jegyzet.
 48 Visszaemlékezés a nagy árvíz napjaira. Szeged 1909, 217.
 49 Torontál 1898, 260. sz.
 50 Uo. 1898, 291. sz. Az olajfestmény mérete 2,66 x 1,46 m.
 51 Vágó levele uo. 6. sz.
 52 MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, uo. Műtermekből, adat nélküli újságkivágás.
 53 Torontál 1899, 24. sz.
 54 Németh Lajos (1861–?) New Yorkban és Philadelphiában folytatott művészeti tanulmányokat. Főleg állatképeket festett és kiállított a Múcsarnokban. *Szalmahordás* című képe a budapesti Szépművészeti Múzeum, majd a Magyar Nemzeti Galéria tulajdona. L. U. Thieme–F. Becker: Lexikon der bildenden Künstler XXV. Leipzig 1931, 388.
 55 Torontál 1899, 24. sz.
 56 Baranszky Emil Ópalánkán született 1877-ben, tehát vidékünkéről származott. Egyelőre nincs adatunk becskerei tartózkodásáról, sem távolmaradásáról.
 57 Uo. 1899, 40. sz.
 58 Uo.
 59 Uo. 56. sz.
 60 Uo.
 61 Uo.
 62 Uo.
 63 Uo. 59. sz.
 64 Uo.
 65 Múcsarnok 1899. III. 11., 156. sz.; Művészet II. 1902, 286. és MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, uo. cím nélküli újságkivágás 1899. III.; Új Idők 1898, 397.
 66 Vágó levele OSZK uo., 3. sz.
 67 Torontál 1899, 69. sz.
 68 Uo. 65. sz.
 69 Uo. 69. sz.
 70 Uo. 56. sz.
 71 Előnév nélkül írtam Lippich nevét, ahogyan Vágó is címezte a táviratot. A Torontálban Kadocsa előnévvel emlegetik mint Wlassics miniszter művészeti referensét (Torontál 1899, 68. sz.). *Egri Mária* (A szolnoki művésztelep. Budapest 1977, 116.) állítja: „Tévesen több helyen Kadocsa előnév szerepel. Az elírást szeretnénk helyesbíteni Koronghi Lippich Elekre a Damjanich Múzeum Adattárában lévő, Zombory Lajoshoz küldött névjegykártyája alapján” Véleményem szerint ugyanazt a személyt jelöli mind a két előnév. Ti. a miniszteri tanácsos egész biztosan dr. Kadocsa-Lippich Elek volt, aki a képzőművészeti osztályt újjáteremtette és maga is költő volt. Az Ország Világ (1904, 839.) ír róla és közli a fényképét is. Ugyanebben az évfolyamban a 21. lapon pedig Koronghi Lippich Elek költőt méltatja és fényképét is közli. Az Új Idők (1900, 66.) A művészetek osztálytanácsosa című cikkében közli: „Lippich a referense a képzőművészet ügyeinek [...] Ő különben festő is volt, poéta is” – közlik a fényképét is. Mind a három fénykép ugyanazt a személyt ábrázolja, és a szöveg is alátámasztja feltételezésemet; a Koronghi előnév művészszeve volt. A továbbiakban Vágó Pál után, aki közeli barátja is volt, egyszerűen Lippich Elekként fogom emlegetni.
 72 OSZK uo., 31. sz. kézirat
 73 Uo. 3. sz. levél
 74 Torontál 1899, 68. sz.
 75 Uo. 72. sz.
 76 Uo. 43. sz. jegyzet.
 77 Torontál 1899, 73. sz.
 78 Egri i. m. 41.
 79 Uo. 37.
 80 *Lyka Károly*: Festészeti életünk a millenniumtól az első világháborúig. Budapest 1953, 51.
 81 OSZK uo., 6. sz.
 82 Uo. 7. sz.
 83 Uo. 8. sz.
 84 *Lyka i. m.* 51. sz.
 85 *Végvári Lajos*: Szolnoki művészet 1852–1952. Budapest 1952, 33.
 86 Torontál 1899, 57. sz.
 87 *Telepy Katalin*: Iványi Grünwald. Budapest 1976, 18.
 88 Torontál 1899, 59. sz.
 89 Torontál 1899, 59. sz., 1904, 120. sz. és 1906. 55. sz.
 90 Uo. 120. sz. Felsőbányai utca című képe (o. v. mérete, 33 x 50 cm) most a szabadkai Városi Múzeumban látható.
 91 Torontál 1912, 291. sz.
 92 Uo. 1899, 56. sz.
 93 *Németh Lajos* szerk.: Magyar Művészet 1890–1919. Budapest 1981, 422.
 94 L. a 39. jegyzetet
 95 Torontál 1899, 56. sz.
 96 Edvi Illés ekkor már túl volt párizsi tanulmányvein (1893–95) és londoni tartózkodásán is.
 97 A Múcsarnok 1898/99-es Téli tárlatán Tájkép Torontál megyéből, Erdélyi falurészlet, Részlet egy erdélyi oláh faluból; az 1899-es tavaszi tárlaton Bégahíd Nagybecskerekben, Verőfényben; 1901-es tavaszi tárlaton Kódos reggel című képeit mutatta be.
 98 Torontál 1899, 215. sz.

99 Uo. 1899, 57. sz.
 100 Uo.
 101 Uo. 1904, 248. sz.
 102 Uo. 1899, 233. sz.
 103 Edvi Illés a nyáron egy alföldi vihart ábrázoló Becskerek környéki tájképét a helyszínen szeretné befejezni. A Bégarészlet c. vízfestményét kiállította a londoni Royal Institute of Painters in Watercolourban, ami a hazai sajtó szerint nagy elismerésnek számított, mivel oda még eddig magyar akvarellista be nem juthatott. Torontál 1900, 74. sz.
 104 Uo. 1900, 152. sz.
 105 Az itt festett tájképei: Esti csend, Utolsó napsugár, Napkelte, Ó-Béga részlet, Halász csendélet és még több más torontáli táj ihlette képet festett, ezeket Budapesten fogja kiállítani. Torontál 1900, 145. és 152. sz.
 106 A kiállítás főrendezőjének tisztjét Streitmann töltötte be. Torontál 1904, 111. sz.
 107 A kiállítás nyitvatartásának idejét egy héttel meg kellett hosszabbítani, május 30. helyett június 6-ig maradt nyitva (Torontál 1904, 122. sz.), és az utolsó héten újabb képekkel bővítették ki az anyagát. Torontál 1904, 124. sz.
 108 Torontál 1904, 127. sz. A műpártolás új módját vezették be, egy évi kamatmentes, havi törlesztés mellett lehetett festményeket vásárolni. A másik újítás pedig a séta-hangverseny szervezése volt a kiállítás termeiben. Uo. 1904, 117. sz.
 109 A kiállító festők közül többen is itt tartózkodtak a városban. Uo. 1904, 115. és 116. sz.
 110 Uo. 1904, 120. sz.
 111 Uo. 1904, 121. sz.
 112 Uo. 1904, 116. sz. Vásonkeői Várkonyi József 1878-ban Csákon született, Streitmann tanítványa volt. A budapesti Mintarajziskolában 1897–1899-ig tanult, majd Nagybányán, Münchenben és Párizsban folytatta tanulmányait. (Nemzeti Szalon Almanach 1912, 215.) 1907-ig háromszor volt párizsi tanulmányúton, ezután végleg letelepedett Becskereken. Nemcsak a festészetben tűnt ki, hanem 1907-ben Szegeden elnyerte Magyarország vidéki kardvívóbajnokságát, de tagja volt a válogatott kardvívó csapatnak is. Becskereken hunyt el 1938. október 2-án. (Napló 1938, 275. sz.)
 113 Torontál 1906, 64. sz.
 114 Uo. 1904, 130. sz.
 115 A hírlapíró nem indokolja meg, hogy miért éppen Vágót tekintik a mozgalom vezetőjének, hiszen akkor ott sem volt Becskereken. Szerintünk ez Vágó még mindig hallatlanul nagy becsekerei népszerűségét jelenti. Uo.
 116 Uo. 1904, 144. sz.
 117 Uo. 1905, 38. sz.
 118 Uo. 1908, 105. sz.

119 Az 1911-ben a kultúrhét keretében rendezett országos kiállításról, ahol Csók, Gulácsy, Iványi Grünwald, Rippl-Rónai, Vaszary, Balog stb. művészek festményei szerepeltek, a becskerekiek távol maradtak (Torontál 1911, 121. sz.), csupán szeptemberben a fővárosi festők közös tárlatán vett részt Streitmann és Várkonyi is. Uo. 1911, 209. sz.

120 Az 1912 februárjában rendezett magyar festőművészek kiállításán Becskereken a helyi festők szintén nem állítottak ki. (Uo. 1912, 45. sz.)

121 Uo. 1912, 290. sz.

122 Zsenár Emil (1884–1950) gyermekkorában került Becskerekre. Középiskola után Streitmann mesternél tanul festeni. 1909-ben megyei és városi ösztöndíjjal Münchenben Hollósy és Georg Schildknecht iskolájában tanult. 1911–12-ben a budapesti Képzőművészeti Főiskolára járt és nyáron a nagybányai művésztelepen sok tájképet festett. (Ezek közül egyet sem ismerünk.) Ismert volt mint csendélet-festő és mint realista arcképfestő is. (Uo. 1912, 295. sz.)

123 A Győrben 1887-ben született Vadler Jenővel kapcsolatban először is egy sajnálatos tévedést kell helyesbíteni. 1969 óta gyakran összetévesztik Wälder János (1854–1902) temesvári festőtanárral, aki aligha lehetett az 1850-ben született Streitmann középiskolai tanítványa. Legutóbb *Bela Duranci* i. m. 37. publikálta pontatlan vezetéknevvel és születési dátummal. Vadler Jenő Münchenben, Drezdában és Budapesten tanult (Torontál 1912, 295. sz.). 1911-ben a müncheni akadémián dicsérő oklevelet kapott. 1909-ben Milánóban és Velencében járt tanulmányúton. Kiállított Budapesten, a Műcsarnokban 1913-ban (MNG Adattár 1927/1920).

124 Hivatalosan nem szerepel a Réti-féle jegyzékben, de a Nemzeti Szalon i. m. 215. szerint Nagybányán is képezte magát.

125 A kiállított képei a korabeli tudósító szerint impresszionista képek voltak, de jelenleg közülük egyet sem ismerünk. Amelyek viszont megmaradtak, a plein air és az impresszionizmus közötti átmenetet képviselik.

126 *Réti István*: A nagybányai művésztelep. Budapest 1954, 330. Zsenár Nagybányán festett képei lappanganak.

127 Torontál 1912, 295. sz.

128 Uo. 1912, 290. sz.

129 Uo. 1910, 267. sz.

130 Pechán József először Münchenben az Akadémián később pedig Hollósy iskolájában tanult. Megismerkedik Zifferrel, akinek a hatására meglátogatja Nagybányát. Ezután a neósok stílusában kezdett festeni. Verbászról 1909-ben Budapestre költözött, ahol saját műtermet nyitott. Részt vett a Művészház alapításában és szerepelt a tárlatain. Műveivel egyéni szint képvisel a neósok között és művészete érintkezett a Nyolcak festészetével.

131 *Pechán József*: Művésztelep Palicson, Bácskai Hírlap 1914, II. 1.

NAGYBECSKEREK – IM ZAUBER VON NAGYBÁNYA KÜNSTLERKOLONIEN IN SÜDUNGARN BIS ZUM ERSTEN WELTKRIEG

Großbetschkerek (Nagybecskerek, heute Zrenjanin), Mittelpunkt des Komitats Torontál wurde im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts geistiges Zentrum Südungarns (heute Banat in Jugoslawien). Führende Künstlerpersönlichkeit der Stadt war von 1879 an Antal Streitmann, nachdem er seine vielseitige Tätigkeit als Zeichenlehrer des heimischen Hauptgymnasiums aufgenommen hatte. 1903 veranstaltete er in Ungarn die erste Zeichenausstellung für Kinder. Er spielte eine bedeutende Rolle in der Entwicklung der Heimindustrie und der Teppichweberei. Die von ihm in Großbetschkerek gegründete Weberschule

entfaltete sich zur ersten Teppichfabrik des Landes. Im Frühling 1892 organisierte er zusammen mit dem in der Stadt vorübergehend ansässigen Maler, László Kézdi Kovács, die erste repräsentative Kunstausstellung im Komitatspalast. In der Stadt hatte zunächst Kézdi Kovács, im nächsten Jahr Streitmann seine Gemälde gezeigt.

Aus Anlaß der Millenniumsfeier beauftragte 1896 das Komitat Torontál den Maler Pál Vágó, den Huldigungsfestzug des Komitats zu verewigen. Vágó traf im Februar 1897 in der Begleitung des Aquarellmalers Aladár Edvi-Illés in der Stadt

an der Bega ein, um das Bild fertigzustellen. Nach kurzer Zeit schloß sich ihnen auch Streitmann an. Das Komitat ließ noch im selben Jahr nach den Plänen von Vágó ein Atelier erbauen. In diesem Atelier wurde die erste Künstlergruppe von Großbetschkerek organisiert, später schloß sich ihr auch der Maler Lajos Németh an.

Streitmann besuchte wohl bereits 1897 die Künstlerkolonie in Neustadt (Nagybánya, heute Baia Mare) und Felsőbánya um Landschaftsbilder zu malen. Wahrscheinlich war er derjenige, der nach dem Neustädter Vorbild eine Betschkerek-Künstlerkolonie zustande brachte. Er war Vermittler des Naturalismus von Nagybánya und spornte die Mitglieder der Gruppe zum Malen unter freiem Himmel an. Die Künstler der Kolonie stellten ihre Gemälde im März 1899 in einer besonders erfolgreichen gemeinsamen Schau aus. Danach wurde die Künstlergruppe aufgelöst und Vágó gab das Atelier der Stadt zurück. Vor seiner Abreise, nachdem die Idee einer ständigen Künstlerkolonie nach dem Vorbild von Nagybánya aufgetaucht war, vertraute Vágó die Angelegenheit seinem Freund, dem Ministerialrat für Künste Elek Lippich an. Danach kümmerte sich Vágó wahrscheinlich nicht mehr um die Kolonie, die dann selbstverständlich auch nicht verwirklicht wurde, obwohl die die Ausstellung abschließende Generalversammlung des Komitats das Atelier der Regierung, um eine ständige Künstlerkolonie zu gründen,

kostenlos anbot. 1904 gab es noch einen erfolglosen Versuch in Großbetschkerek, eine Künstlerkolonie zu bilden.

Die erste Künstlerkolonie bestand in Großbetschkerek zwischen 1897 und 1899 (die zweite wurde erst 1931 gegründet). In ihrer Malerei war die Zuwendung zur Natur und das Malen im Freien eine besondere Errungenschaft. Obwohl die Mitglieder nicht alle Anhänger der Pleinairmalerei waren, machten sie jedoch den ersten Schritt in die Richtung der Nagybánya-Malerei und erweckten in Südungarn den Anspruch auf eine ständige Künstlerkolonie.

Im Dezember 1912 veranstalteten die ehemaligen Studenten von Streitmann (József Várkonyi, Emil Zsenár und Jenő Vadler) – unter seiner Führung – eine Ausstellung, mit der sie die Gruppe der Großbetschkerek-Impressionisten gründeten. Durch Streitmann, Zsenár und Várkonyi erhielt diese Gruppe mit Nagybánya eine rege Verbindung aufrecht. Die Künstler führten die Zielsetzungen der ersten Künstlerkolonie weiter, was sich auch in ihrer Malerei widerspiegelte. Sie übernahmen auch die Rolle der Vermittler zwischen Nagybánya und Südungarn.

Die Bewegung zur Gründung von Künstlerkolonien entfaltete sich in dieser Region weiter. Die Idee der Gründung von neuen Kolonien wurde 1910 in Pancsova, dann 1914 in Palics aufgeworfen. Wegen Mangel an Geld oder infolge der geschichtlichen Situation konnten sich diese nicht entfalten.

A KÖNYVKÖTŐMŰVÉSZ HUNYADY JÓZSEF (1907–1983)

Hunyady József nevét a szélesebb szakmai közönség szerzőként ismeri *A magyar könyvkötés művészete a mohácsi vészig* című, 1937-ben Budapesten megjelent könyvből. Ennek egy példányát elsőik között küldte el dedikálva barátjának, a műgyűjtő Dr. Pethe Lászlónak (1. kép). Pethe László sok minden egyéb mellett ugyanis művészi könyvkötéseket is gyűjtött.[1] Hunyady könyvében a könyvkötés munkamenetét is szakszerűen leírta, de hogy maga is kitanulta ezt a mesterséget, s vaknyomásos és aranyozott bőrkötéseket készített, csak nemrég vált ismertté. Hunyady művében a könyvet kötni tudó olvasó érzi, hogy csak az írhat így a bekötés hogyanjáról, aki maga is gyakorlati szakismerettel és tapasztalattal rendelkezik. Könyve egyébként doktori értekezésének nyomtatott változata.

Hunyadyt, mint azt 1940. október 31-én kelt önéletrajzában írja,[2] mindig is a könyvtörténet érdekelte, s kizárólag szülei kívánságára iratkozott be érettségi után a debreceni Magyar Királyi Gazdasági Akadémiára, ahol 1928-ban megkapta oklevelét. Zsebében a Gazdasági Akadémia oklevelével, s eleget téve a szülői óhajnak – vajon milyen tapasztalata lehetett a bölcsészdoktorátust szerzett reálgimnáziumi tanár édesapának,[3] ha fiát mindenáron gyakorlati pályára akarta irányítani –, beiratkozott Szegeden a Ferenc József Tudományegyetem jogi fakultására és egyidejűleg leszerződött könyvkötőtanoncnak. 1931 februárjától már a Központi Statisztikai Hivatal külkereskedelmi részlegének könyv, papír és vegyészeti alosztályán teljesített szolgálatot, majd 1934-től a Magyar Nemzeti Múzeum Országos Széchényi Könyvtárába gyakornokként osztották be, 1935 júliusától pedig múzeumi segédtitkárként nevezték ki. Előzőleg 1934-ben rendezett már egy kiállítást Fitz József főigazgató irányításával „A szép könyv” címmel.[4] 1935-ben arra kapott megbízást, hogy a múzeum házi könyvkötését szervezze újjá. Ez a feladata 1937 októberéig tartott, s ez idő alatt is két alkalommal rendezett könyvkötéstörténeti kiállítást: 1935-ben az ötvös- és középkori bőrkötésekből, 1936-ban „A magyar könyvkötés négyszáz éve” történetéből. Ezután is rendezett vagy aktív résztvevőként tevékenykedett kiállítások szervezésében, de fontosabb megemlíteni, hogy 1935 szeptemberében tanulmányai kiegészítésére beiratkozott a Pázmány Péter Tudományegyetem bölcsészettudományi karának művészettörténeti és keresztény régészeti szakára. Ezek után doktorált ugyanitt 1937-ben, s ennek gyümölcse a bevezetőben említett könyvkötéstörténeti szakmunka. 1941-ben helyezték át a Magyar Tudományos Akadémia titkári hivatalába,[5] ahol 1947. február 1-ig működött, majd „B-lista” alapján nyugdíjazták. 1951 nyarán családjával kitelepítették Ináncsra. Rehabilitálták ugyan, de mivel Budapestre nem tudtak visszaköltözni (Hegyalja úti családi házukat nem kapták vissza), Kékedre mentek, ahol az egykori

Melczer-kastélyból átalakított üdülőben gondnoki állást kapott. A hatvanas évek elején költöztek a közeli Kazincbarcikára – tanárnő özvegye ma is itt él –, s innen járt be Miskolcra, a Zrínyi Ilona Gimnázium könyvtárába. A gimnázium igazgatójának 1965. augusztus 23-án kelt levele szerint: „Dr. Hunyady József könyvtáros feladata a mintegy 28.000 kötetes Zrínyi Ilona Gimnázium Lévy József Tudományos Könyvtárának rendezése és feldolgozása.” A levél ezután részletezve tartalmazza a leendő könyvtáros (vagyis Dr. Hunyady József) feladatait, többek között például a marxizmus-leninizmus szak felállítását. (A Lévy József Muzeális Könyvtár ma önálló intézmény.) 1974-ben innen ment nyugdíjba, s 1983. augusztus 31-én bekövetkezett haláláig Kazincbarcikán élt, ott is temették el.

A MAGYAR KÖNYVKÖTÉS MŰVÉSZETE A MOHÁCSI VÉSZIG

12 SZÓVEGKÉPPEL ÉS 24 TÁBLÁVAL

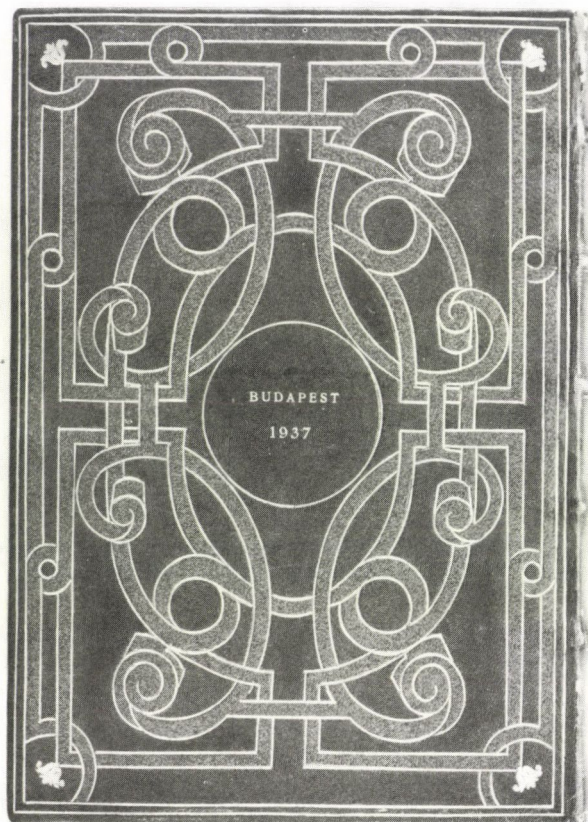
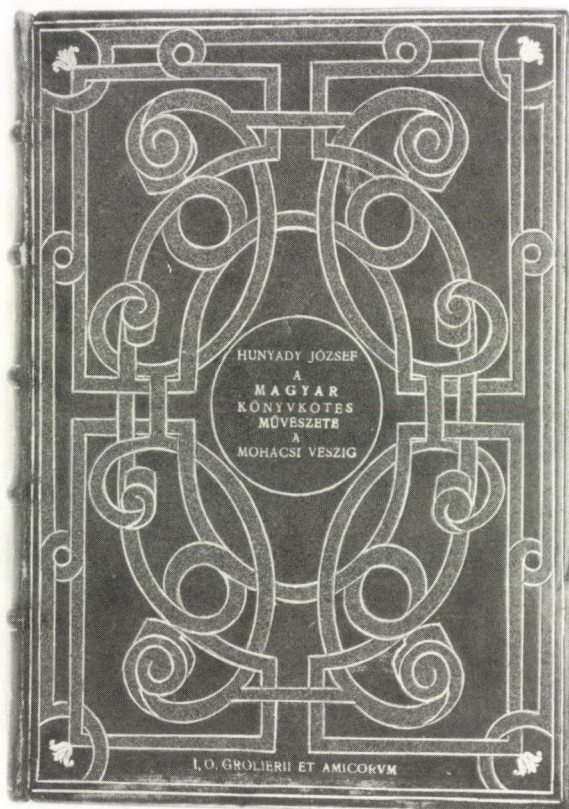
IRTA
HUNYADY JÓZSEF



*Lecsinár önéletrajza
írásával
Bpest, 1938 I. 8.
Hunyady*

B U D A P E S T, 1937.
ATTILA-NYOMDA RÉSZVÉNYTÁRSASÁG

1. Hunyady József könyvének címlapja
(Ez a példány a cikk írójának tulajdona)



2. Historizáló bőrkötés francia reneszánsz stílusban, 23 cm. Iparművészeti Múzeum, ltsz. 95.46

1925 és 1933 között számtalan olasz várost járt be (Vercellétől Taormináig), majd Ausztria és Németország városait (Béctől Innsbruckig, s Münchentől Hildesheimig és Breslauig), tanulmányozta ezek művészeti emlékeit és látogatta a könyvtárakat. Az csak természetes, hogy Magyarországnak is úgyszólván minden számottevő könyvtárát, s – mint maga írja – „könyvipari üzemeit” többször is meglátogatta.

E cikknek a továbbiakban nem az a célja, hogy Hunyady szakirodalmi munkásságát mutassa be, mert ez könyvtári katalógusokban hozzáférhető, hanem, ami a szakmai közönség előtt is ismeretlen: könyvkötői munkásságát tárja fel a lehetőséghez mérten.

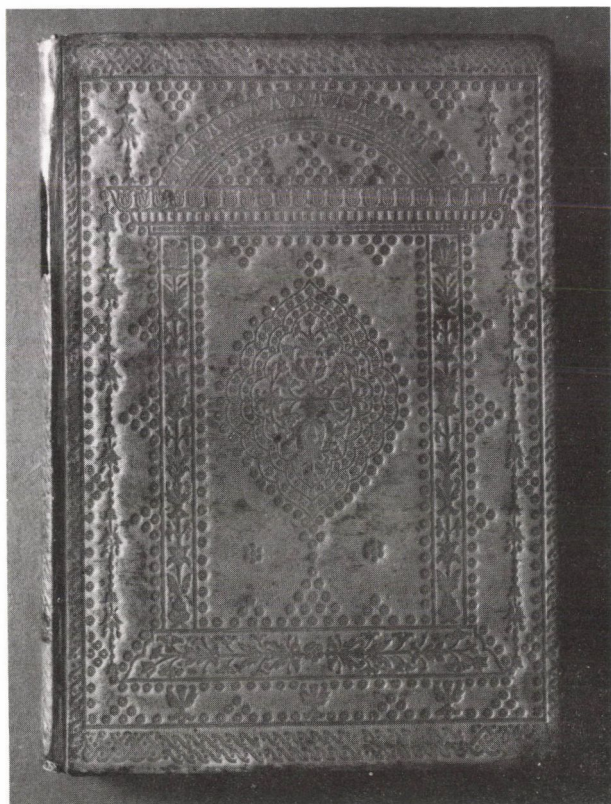
Hunyady *A magyar könyvkötés művészetének* több példányát is maga kötötte be. Ennek egyike az antikvárius Borda Lajos birtokában van, aranyozott sötétbarna bőrkötés borítja. Az előtáblán belül olvasható bőrcímke adott nekem először felvilágosítást arról, hogy Hunyady kötött könyvet: „Bekötötte az író Mátyás király születésének ötszázadik évfordulója alkalmából az Athanasius[6] Corvin-kódex kötése után”.

A Borda Antikvárium (Budapest) 1995 tavaszán eladásra kínálta egy másik aranyozott bőrkötést,[7] amely szintén Hunyady főművét tartalmazza, s a kötetet is maga készítette. Ez az Osztrák Nemzeti Könyvtár egyik Grolier-kötésének egyszerűsített másolata (2. kép).[8] Az egykori bécsi Hofbibliothek 73. F 21 jelzetű antikva kötetének kötésén a szalagfonatok között sávozott (fer azure) arabeszk bélyegzők is láthatók, ezeket azonban Hunyady a maga historizáló kötésén – dicsérendő módon – el-

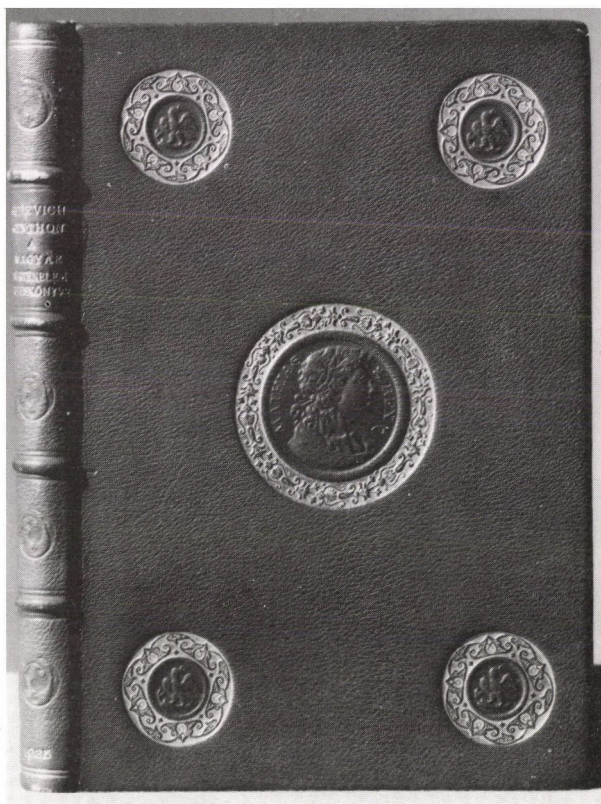
hagyta. Csak a négy sarokban látható egy-egy kis aranyozott tulipán. A sötétbarna bőralapból világosabban emelkedik ki a szalagfonat, melynek kontúrvonalait aranyozással hangsúlyozta. Valószínűleg batik-technikát alkalmazott. Az elő- és háttábla azonos, csupán a feliratok mutatnak eltérést. Az előtábla centrumában a szerző és a cím olvasható hét sorba tördelve, sajnos kicsit egyenetlenül szedve. Alul: „I.O. Grolierii et amicorum”. A háttábla centrumában: „Budapest 1937”. A gerincen öt álborda, a könyvnek sima aranyozott metszése van. A könyv egyszerre mutatja be Hunyady szellemi alkotását és könyvkötői tudását, s így a magyar kötetéstörténetnek egyik sajátos darabja. Hunyady Józsefnek ez a kötése a budapesti Iparművészeti Múzeum Kisgyűjtemények Osztályára került.[9]

Időközben sikerült felkutatni Hunyady József egyik fiát, majd özvegyét, és a megismerkedés tette lehetővé, hogy Hunyady több kötését is kézbe vehettem. A család szíves engedélyével a kötések az alábbiakban bemutatom. E helyen is köszönetemet fejezem ki ezért.

Hunyady *A magyar könyvkötés művészetéről* írt munkáját bővíteni kívánta, amit bizonyít, hogy saját példányát lapjai közé üres lapokat kötött. Ez a példány a család tulajdonában van ma is. A könyv címlapjának verzőjára ezt írta be: „Dr. Hunyady József házipéldánya 1937. I. 16.-ból. Kötés: Mátyás Corvin-codex nyomán, eredeti nagyságban. Készítettem: 1938. XII. 14.-én.” A 45–54. oldalakon, ahol a korvinák kötéseit vette sorra, egyes tételeket kipipált, másokhoz még ceruza megjegyzéseket is fűzött, például hogy „poncolt” az aranymetszés, vagy a



3. A Bécsben őrzött Theophylactus-korvina architektonikus kötésének utánzata, 25 cm. Dr. Hunyady Józsefné tulajdona



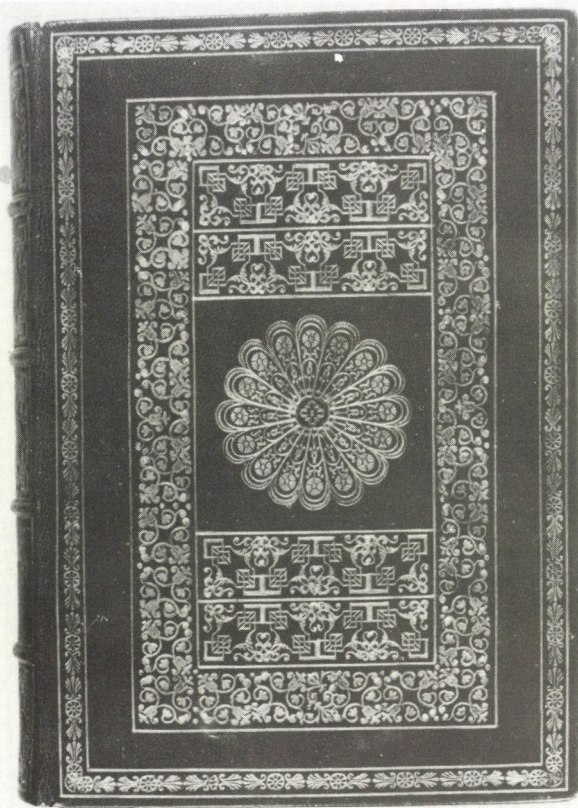
4. Az Erlangenben őrzött kéziratok Biblia korvina kötésének egyszerűsített változata, 23 cm. Dr. Hunyady Józsefné tulajdona

Bíborbanszületett Konstantin-kódexnél, melyet a 71. számon közölt, beírta, hogy azt Lipcsében az „Egyetemi” és már nem a Városi Könyvtárban őrzik. (Valószínűleg erről személyesen győződött meg, hiszen Lipcsében is kutatót, sőt kiutazott oda könyvaukciókra, s vásárolt az OSzK-nak.) Az 56. laphoz kötött pótlapon egy könyvvetre képe látható, alája ezt írta: „Az esztergomi ásatások alkalmával találtam a kiásvott kápolna alatt és remélt »király sírban« 1935-ben. (Könyvtábla-sarokveret, bronzból a XV. század derekáról.) Valószínű, hogy Vitéz János kvárából [sic!] ered.” Ezek mellett ez a saját példány tartalmazza beragasztva a könyvről megjelent magyar és német újságcikkek kivágatát is.

Hunyady „házipéldánya” világos barna bőrbe van kötve, s ugyanazt a historizáló korvina kötetet készítette el, mint amely Borda Lajos tulajdonában van, de vaknyomással (3. kép). Mindkét – díszítését tekintve egyforma – kötésnek az előképe az Osztrák Nemzeti Könyvtárban őrzött Cod. 656-os jelzeten lévő Theophylactus-korvina architektonikus típusú kötése. A bejegyzésekből egyértelművé válik a sorrend, a „házipéldány” kötése készült előbb, 1938 végén, s az aranyozott változat 1940-ben. Bár Hunyady saját példányában azt írja, hogy „Mátyás Corvin-codexe nyomán, eredeti nagyságban”, mégis kénytelen volt azt némileg módosítani. Erre mindenekelőtt a Theophylactus-korvina 395 x 265 mm-es és a Hunyady-munka 250 x 165 mm-es nagyságbeli jelentős eltérése kényszerítette. A fólió méretű korvinának csak a közepmező díszítését vitte át Hunyady József egy nagy méretű lemezre, s az eredeti korvina első, gyöngysor keretét mellőzte, és a korvinákra oly jellemző, a rövidebb olda-

lakon széles, a hosszmenti oldalakon keskeny, vaknyomással fonadékmintás második keretet éppen csak jelezte. Ha az eredeti korvina kötés első keretét nem hagyja el és a második keret nem korlátozza minimálisra, magát az architektonikus dísz s a virágmotívumokat kellett volna még nagyobb mértékben kicsinyítenie. Változtatott még a mandorla közepének díszítésén is, hiszen az eredeti üres címerpajzs van, mivel a kódex még Mátyás királynak készült, de a bekötéskor ő már halott volt, s az új király alatt fejezték be a kódex kötését. Hunyadynak – megítélésem szerint – igaza volt, hogy kehelyvirág motívumokkal kitöltötte az üres címerpajzs helyét. Mi értelme lett volna ennek egy modern könyvön? Az elő- és háttábla egyforma. A gerinc teljes felületét fonadékdísz borítja.

Hunyadyt, mint sokakat, láthatóan lenyűgözték a korvina-kötések. Érdekes, hogy a négy főtípus közül a három ritkán előforduló, kevés példányban fennmaradt típust próbálta reprodukálni: az előbb bemutatott architektonikust, az ún. ötkörös, erlangeni típusút és a területmustrát. Hogy területmustrás kötet végül is készített-e Hunyady, csak nem maradt fenn, vagy esetleg még lappang, nem tudni, de ennek tervrajza az özvegnél lévő hagyatékban megtalálható. – Zöld bőrkötés borítja Gerevich Tibor–Genthon István: *A magyar történelem képek könyve* (Budapest 1935) című munkáját, amelynek csak az előtáblája díszített. A címlapon a két szerző Hunyadynak szóló autográf ajánlása olvasható: „Jóskának szeretettel Pista I és halálával Gerevich”. [10] – Ez az ötkörös típus egyszerűsített változata, a négy sarokban Mátyás hollója, középen a nagyobb körben Mátyás portréja lát-



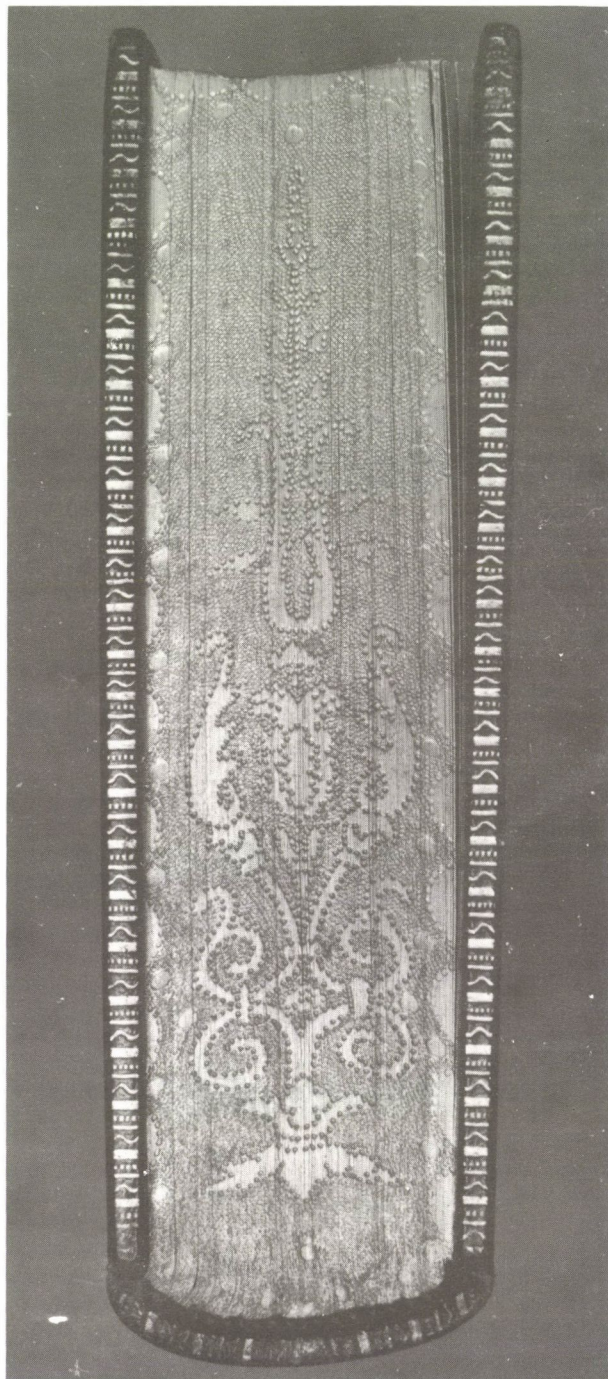
5. Legyeződiszes stílkötés, 24 cm. MTA Könyvtára, Régi Könyvek Gyűjteménye, Rk 6773/1995

ható (4. kép), felirata „MATHIAS – REX”. A körgyűrűk aranyozottak, a négy sarokban lévő körgyűrűben keleties motívumok, a Mátyás-portrét övező gyűrűben stilizált reneszánsz virágdiszkek láthatók. A gerincen négy szimpla borda, a második mezőben a szerzők neve és a cím, a többi négy gerincmezőbe egy-egy vaknyomásos csavart indadisz került a francia reneszánszból kölcsönözve. A díszítetlen háttáblán alul a bal sarokban olvasható, hogy „Készítette: Hunyady József”.

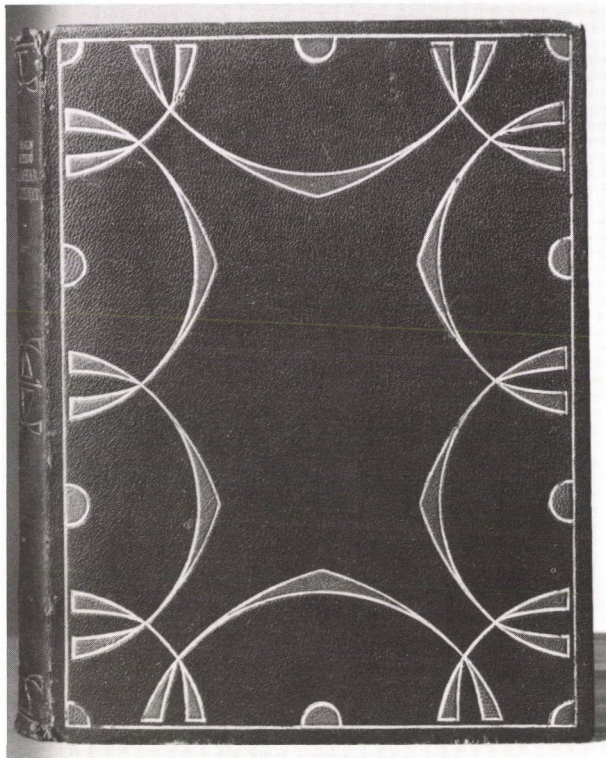
A 17. századi erdélyi fejedelmi kötések többnyire legyeződiszesek, s a korvinák mellett a magyar könyvkötés-történet legrangosabb képviselői. Aranyozott legyeződiszes historizáló kötést (5. kép) is csinált Hunyady József, mely technikailag megint csak komoly feladatot jelenthetett. Olyan, mintha szándékosan ki akarta volna próbálni könyvkötői és aranyozó tudását. Technikailag jól oldotta meg a kitűzött feladatot, a díszítéshez használt motívumok együttes alkalmazása azonban vitatható. A legyeződisz a 17. század kedvelt díszjele, de a középpontba helyezett legyezőminta alatti és fölötti kettős sáv motívumai éppúgy 19. századiak, mint a kötéstábla szélén körbefutó keretdísz. Nagyon szép viszont a kötéstáblák éleinek megmunkálása és pompás a kötés aranyozott és poncolt metszése (6. kép). Mesteri fokra jutott a metszésaranyozásban. (Hagyatékában láttam a metszésaranyozásról egy gépiratos munkáját.) Látszik, hogy nagyon foglalkoztatta Hunyadyt ez a kérdés. A gerinc második mezőjében a szerző és a rövid cím, a többi négyben annak a késő 19. századi motívumnak kisebb változata, amely a táblákon lévő legyezőminta alatti és

fölötti két sorban húzódik. A legyeződiszes kötés Berzeviczy Albert: *A cinquecento festészete, szobrászata és művészeti ipara* (Budapest 1909) című művet borítja, a címlapján ovális pecsét „Biblioteka [sic!] Josephi de Hunyad” felirattal. Ezt a könyvet Dr. Hunyady Józsefné 1995-ben nagylelkűen a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának ajándékozta.

Modern kötések tervezésével és kivitelezésével is próbálkozott. Hóman Bálint-Szekfű Gyula híres *Magyar történetének* (Budapest 1935–1936) köteteit kötötte így be.



6. Hunyady legyeződiszes kötésének poncolt aranyozott metszése a könyv rövidebb oldalán (fejnél és lábnál azonos)



7. Modern, bőrrátétes bőrkötés, aranyozva, 24 cm.
Hunyady Szabolcs tulajdona

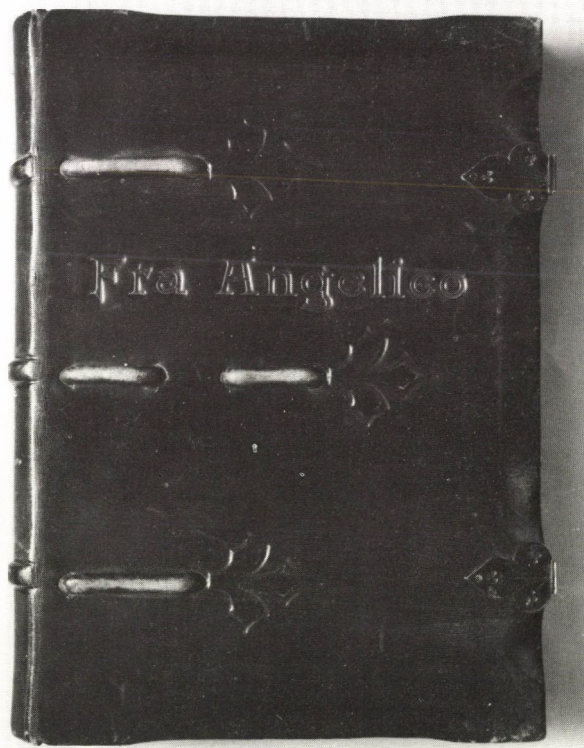
Az öt kötetből három van meg a családnál, ezek mind egyformák. Sötétbordó bőr borítja, a gótikus íveket idéző élénk piros bőrrátét, és a fél-, illetve a sarkokban negyed köröcskék körvonalait aranyozta (7. kép). A háttábla sima, dísz nélküli, a gerincet viszont az előtábla stílusának megfelelően ugyancsak piros bőrrátétes ívekkel díszítette.

Egyik testvére, Hunyady Piroska[11] számára modern kötést készített. A mű Frida Schottmüller: *Fra Angelico da Fiesole*. (Stuttgart–Berlin 1911).[12] A címlapon tintás bejegyzés: „dr. Hunyadi [!] Piroskának Wolfner Györgyné, 1937”. Kötése kifelé srégelt fatáblán barna bőr vaknyomásos díszítéssel. A három álborda folytatásaként kívülről vezetett vastag bőrszíjak láthatók a táblán, s ezek végénél egy-egy nagyméretű hármast, stilizált levél. Az előtáblán vaknyomásos betűkkel a felirat: „Fra Angelico” (8. kép). A két, háromkaréjos, áttört kapocs a 15. századi itáliai kötések kapcsainak utánzata. Vitéz János, Janus Pannonius kötésein, s olykor a korvinákon is használtak ilyet. Meglepetésünkre az Iparművészeti Múzeumban a Kisgyűjtemények mostani osztályvezetője, Prékopa Ágnes is mutatott egy ugyanilyen kötést, amelynek felirata: „Reymond – Donatello”. A benne lévő mű: Marcel Reymond: *Donatello* (Firenze, Alinari Frères, 1917). A könyvet 1982-ben vásárolta az Iparművészeti Múzeum számára a Kisgyűjtemények akkori vezetője, Sz. Koroknay Éva kétezer forintért egy magyar eladótól. Kartonjára azt írták, hogy „olasz, 1917 körül”. A két kötés azonossága bizonyítja, hogy ezt is Hunyady József kötötte be, éspedig valószínűleg 1937 után, nagyjából az előbbieken leírt *Fra Angelico*-kötéssel egy időben. Szép a kézfestésű előzékpapírja. A könyv leltári száma: 82.58.1. – Több ugyanilyen kötést is készített Hunyady, a har-

madik ilyen özvegyénél van, benne egy Firenzéről szóló könyv: *Florence. The city of flowers*. (The Medici Art series, No 3. 1931.). – 1995 tavaszán vásárolt egy negyediket a Honterus Antikvárium (Budapest). Sajnos, mire ennek híre eljutott hozzám, már hiába mentem oda, a könyvet eladták, s nem tudták, hogy mi volt belekötvé. Többek emlékezete szerint ugyancsak egy olasz művészi tárgyú mű. Sem az eladó cég, de valószínűleg a vevő sem tudta, hogy kinek a kötése került a kezébe.

A Magyar Tudományos Akadémia elnöke 1936 és 1944 között József Ágost (1872–1962) királyi herceg volt. Hetvenedik születésnapjára, 1942-ben az Akadémia egy albummal kedveskedett, amelybe az Akadémia minden munkatársa beírta nevét. A Hunyady-családtagok emlékeznek arra, hogy az album díszkötésének elkészítésével Hunyady Józsefet bízták meg, aki azon éjt nappallá téve dolgozott, hogy időre elkészüljön. Valószínű, hogy az album a második világháborúban megsemmisült József Ágost pesti palotájának pusztulásakor. Ha mégis valahonnan előkerülne, és szignálatlan a kötés, már nem lesz kérdéses, hogy ki a mestere.

Az Akadémia Könyvtárában találtam két olyan levelet, amely szerint a második világháború idején Hunyady József a bombázások elől nagy mennyiségű akadémiai kiadványt Esztergomba vitetett.[13] A család elbeszélése szerint ezek mellett saját könyvtárát, vagy annak egy részét is oda menekítette, köztük könyvkötéseit. Ezek sorsa ismeretlen, biztos azonban, hogy ezekből néhány később kereskedői, illetve antikváriusi forgalomba került, hiszen láttuk, hogy négy is febukkant, három antikváriumban a közelmúltban, egy kötés pedig



8. Vaknyomásos, modern bőrkötés, 27 cm.
Hunyady András tulajdona



9. Dr. Hunyady József a miskolci Lévy József Könyvtárban

magánszemélytől az Iparművészeti Múzeumnak megvételre 1982-ben. Könyvkötő- és díszítőszerszámai egy részét – emlékezet szerint – Győrbe vitte egy ottani könyvkötőhöz, egy másik része, köztük lemezdísz is (talán éppen az architektonikus korvina kötés lemeze) egy kékedi tüzesetben vált a lángok martalékává.

Hunyady József bemutatott kötéseinek közül kettő tehát ma az Iparművészeti Múzeumban van, egy az MTA Könyvtárában, egy antikváriusi (Borda) és egy ismeretlen magántulajdonban. A *Donatello*-kötést 20. századi azonosítatlan olasz mesternek tulajdonították, most sikerült meghatározni. Minden jel arra mutat, hogy akár magántulajdonban, akár közgyűjteményben vannak még fel nem ismert, jelöletlen Hunyady-kötések, köztük historizáló korvina-kötés, amelyek azonosításához az itt bemutatott kötések segítséget nyújthatnak. Hunyady József könyvkötői tevékenysége a 20. századi magyar kötéstörténet része, így munkásságának feltárását és kötéseinek bemutatását leletmentéshez hasonló feladatnak tekintjük.

Rozsondai Marianne

JEGYZETEK

1 Ács Pál: Ferenczy Béni Bartók-érmének ötlete. *Pethe László (1907–1982) műgyűjtő emlékei* Ferenczy Béniről. *Művészettörténeti Értesítő* XLIII. 1994, 263–268. – A közeljövőben tervezzük, hogy Pethe László művészi könyvkötés-gyűjteményéből sorra vesszük és bemutatjuk azokat, amelyek a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának (a továbbiakban MTAK) Régikönyv Gyűjteményébe kerültek.

2 Curriculum vitae. MTAK Kézirattár, RAL K 1170, 356/1941 (másolat).

3 Gulyás Pál: Magyar írók élete és munkái. Sajtó alá rendezte Viczián János. XIV. köt. Budapest 1993, 729. – Családját a négy gyerekkel Aradról Magyarországra telepítették 1919-ben, és hosszú ideig, mint sokan mások, vagonban laktak.

4 Asztalos Miklós: Az Országos Széchényi-Könyvtár kiállításai. *Magyar Könyvszemle* LXI. 1937, 345.

5 MTAK Kézirattár, RAL K 1170, 356/1941: Kivonat a Magyar Nemzeti Múzeum Igazgatótanácsának 1941. június 7-i jegyzőkönyvéből.

6 E kódex Szent Pál leveleinek kommentárját tartalmazza latin fordításban. Szerzője nem a 4. századi alexandriai püspök, Athanasius, hanem Theophylactus, aki a 11. században élt.

7 Borda Antikvárium. 19.[számú] katalógus. Budapest 1995, 6987. tétel, kép az 50. oldalon.

8 Gottlieb, Theodor. K.k. Hofbibliothek. Bucheinbände. Wien 1910, 54. hasáb, 43/b tábla. – Jean Grolier (1479–1565), egy ideig a francia király kincstartója, minden idők egyik legnevesebb bibliofilje. A neki készített aranyozott bőrkötések a reneszánsz könyvkötőművészet csúcspontját jelentik. A nyugati könyvaukción legkeresettebb és legdrágább értékelte darabjai. Magyarországon nincs Grolier-kötés.

9 Leltári száma: 95.46. A könyv megvételéhez és az Iparművészeti Múzeumba kerüléséhez áldozatosan hozzájárult Hunyady András, Hunyady József egyik fia.

10 Hunyady József 1934–1943 között részt vett Gerevich Tibor mellett az esztergomi ásatásokban.

11 Gulyás Pál: Magyar írók élete és munkái. Sajtó alá rendezte Viczián János. XIV. köt. Budapest 1993, 733.

12 Schottmüller, F.: Fra Angelico da Fiesole. *Des Meisters Gemälde in 327 Abbildungen. Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben*, 18. Bd. Stuttgart–Berlin 1911.

13 MTAK Kézirattár, RAL K 1178, 181/1945: Voinovich Gézaé, az MTA főtátrárának 1945. aug. 17- és 1946. jan. 4-én kelt levelei Dr. Zákonyi Mihály hercegprímási könyvtárnokhoz.

AZ ÖNARCKÉP ANNA MARGIT KORAI MUNKÁIBAN (1930–1944)

Anna Margitnak a két világháború közötti évekből sok és igen kvalitásos munkája maradt fenn, amelyekkel az eddigi kutatás nem foglalkozott. Jelen dolgozat témája ezeknek a műveknek csupán egy – bár nem csekély – része, az önarcképek. Annak, hogy ezekkel a rajzokkal, festményekkel mindeddig nem foglalkoztak, legfeljebb megemlítették létezésüket, publikálva szinte egyáltalán nem voltak, több oka lehet. A kezdő alkotó zsenyéinek tekintették, amelyek Ámos Imre művészetének árnyékában születtek, de elhomályosították saját későbbi, első-sorban az Európai Iskola éveiben készült festményei is.

Anna Margit a két világháború között olyan sok önarcképet rajzolt és festett, hogy ez a műcsoport már mennyisége miatt is figyelmet érdemel. A tematikai szegénység, a monomán ismétlések miatt a szakirodalom eddig elsősorban stiláris szempontból közelítette meg az életművet, kiemelve a második világháború után festett képeket. Az 1930–44 közötti önarcképek vizsgálatakor a stiláris megközelítés helyett célszerűbbnek tűnt számomra, hogy tartalmi, tematikai, ikonográfiai alapon önarckép-csoportokat és típusokat különítsek el. A csoportosítás, amely egy későbbi, pontosabb tipológia alapja kíván lenni, olyan, a stiláris vizsgálatból kimaradó szempontokat kínált, amelyek új megvilágításba helyezik nemcsak a jelzett korszak műveit, hanem az egész életművet is.

Az önarcképek elválaszthatatlanok Anna Margit élet-történetétől, ezért ki kell térnem életének néhány aspektusára. Mindenekelőtt származására, helyzetére, Ámos művészi hatásának kérdésére.

„Én Anna Margit voltam és ő Ámos Imre volt” – emlékszik egy 1986-ban készült interjúban[1] Anna Margit a két világháború közötti évekre. Áruklódó mondat, ő ugyanis nem Anna Margit volt, s Ámos sem volt Ámos: mindketten művésznevet vettek fel. Anna Margit eredeti neve Sichermann Margit, Ámosé pedig Ungár Imre. Ámos „rátalált” a nevére, a prófétaéra, annak a zsidó hagyománynak a jegyében, amely szerint minden fiúgyereknek adnak egy titkos nevet is, amit csak később tudhat meg.[2] Sichermann Margit nemcsak Anna Margit névvel azonosult, hanem a név által a művész életével is.

Indulása a festői pályán egybeesik Ámossal való kapcsolatának kezdetével, akivel az OMIKE (Országos Magyar Izraelita Közművelődési Egyesület) körben ismerkedett meg Pesten.[3] Anna Margit ekkor tizenhét éves volt. Szinte azonnal összeköltöztek, semmibe véve a társadalom által szentesített kötelékek kötelező érvényét, és csak hat évvel később, 1936-ban házasodtak össze.[4] Kapcsolatuk személyes és szakmai szempontból egyaránt meghatározó jelentőségű volt Anna Margit számára.

Anna Margit Ámoshoz hasonlóan vidéki zsidó családból származott, hátterük viszont igen különböző.

Ámos számára Nagykovács, rabbi nagyapja, a zsidóság elsősorban kultúrát, hagyományt, mítoszt jelentett, s csak másodsorban vallást. Anna Margit nem ismerte ezt a kultúrát: gyermekkorát ugyanúgy töltötte, ahogy a tanyasi gyerekek általában. Sem Ámos, sem Anna Margit nem volt szigorúan vallásos, a mindennapi életre vonatkozó előírásokat nem tartották be.[5] Anna Margit igazán akkor kezdett megismerkedni ezzel a tradícióval, amikor Ámos társa lett, egyértelműen zsidó tematika mégsem jelenik meg a két világháború közötti műveken,[6] csak jóval később, a háború után, a hatvanas évek végétől.

Nemcsak hátterük, hanem egyéniségük is eltért. Anna Margit energikus, makacs, míg Ámos a sorsába belenyugvó, alapvetően passzív alkat. Ámos sokat idézett mondása is ezt támasztja alá: „menjen minden, ahogy a víz folyik”. A megpróbáltatásokat nemcsak tűrte, hanem szinte elfogadta, belenyugodott a munkaszolgálatba is. Anna Margit viszont a háború nagy részében hamis papírokkal bujkált.[7]

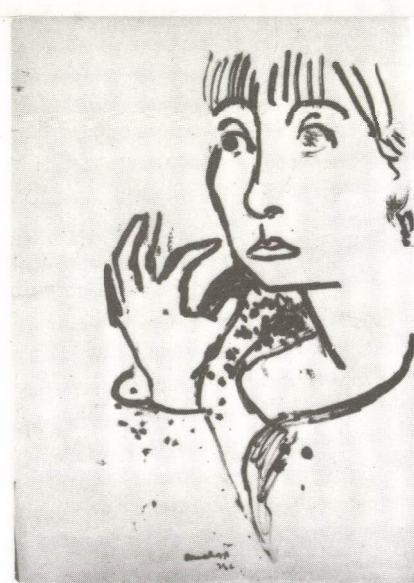
A festőpár azok közé tartozott, akiket nem foglalkoztatott a politika. Megpróbálták megragadni a kiállítási lehetőségeket, a KÚT (Képzőművészek Új Társasága), a Szinyei Társaság tárlataira rendszeresen beküldték munkáikat. A hivatalos művészeti közéletől nem határolták el magukat olyan erősen, mint például Vajda Lajos. Legkeményebb lépésük az volt, amikor visszavonták Anna Margit képeit a Szinyei Fialatok kiállításáról.[8] Abban, hogy a politikától mégsem sikerült távol tartaniuk magukat, származásuknak, az egyre szigorodó zsidótörvényeknek, Ámos munkaszolgálatának volt alapvető szerepük.[9]

Anna Margitnak nemcsak a hivatalos művészeti élet visszasszágaival, és az erősödő kirekesztettséggel kellett szembenéznie, mint Ámosnak, hanem a nőkkel, a női szerepekkel szembeni előítéletekkel is. 1932–36 között Vaszary János magániskolájába járt, Ámos ekkor főiskolás, Rudnay-növendék, tájékozottabb és érettebb. Anna Margit Ámostól tanult a legtöbbet, s rajta keresztül Rudnaytól is.[10] 1931–37 között, a párizsi út előtt készült képei Ámos festményeinek stiláris és gondolati rokonai. Motívumai (gyertyatartó, kulcs, virág, fátyol, kép, tükör stb), néhány témája (nővérek, víz, halászat), nőtipusai hasonlóak. A szem, a szemöldök és az orr festése hasonló ahhoz, ahogy Ámos ábrázolja az arcnak ezeket a részeit.[11]

Ámos maga is próbált közreműködni az előítéletek legyőzésében. Fruchter Lajos műgyűjtő azon kevesek közé tartozott, aki többször vett képet Ámostól. Egy alkalommal Ámos megmutatta neki Anna Margit képeit is. „Feleségem képeit félve kezdte átlapozni. Benne is élt az emberek nőkkel szemben táplált gyanúja, hogy közepes tehetséget vagy egészen győngye dilettánszt ismer meg, s akkor nehéz lesz már néhány kínos szót kinyögni. Meg



Anna Margit



1. Anna Margit: Önarckép, 1932; 1933; 1934 (Szépművészeti Múzeum, Huszadik Századi Alapítvány); 1936; 1936; 1936; Festőnő, 1937; Önarckép, 1936. Szentendre, Ferenczy Múzeum

volt lepve, és miután átnézte a dolgokat, megígérte, hogy kiállítás fog létrehozni azokból, és meggyőzni igyekszik a felületes véleményt hangoztató festőket arról, hogy nem áll befolyásom alatt, mint mondják, hanem egy hozzá hasonló felfogású önálló művészt ismert meg benne, akinek megvannak a maga külön kifejezési eszközei és mondanivalói.”[12] Más alkalommal: „[Beckói] Megnézte a Mancsi dolgait, s utána belátta, hogy nem volt igaza neki sem, amikor elhamarkodva mondott ítéletet fölötte az én befolyásomra célozva, mert sokkal világosabb skálájú, női felfogású igen tehetséges művészt ismert meg benne, egy akvarellt meg is vásárolt tőle (10 P-ért).”[13]

Ámos mellett Kállai Ernő volt az, aki észrevette művészetük különbségeit. Így foglalja össze művészi kapcsolatukat: „A férj, Ámos Imre mély, vallásos és misztikus érülettel áthatott, titokzatos színvívóival már meglehetősen jó nevet vívott ki magának modern képzőművészetünkben. Felesége [...] alkotásairól csak személyes jellegük pontos felmérése nélkül lehet azt mondani, hogy az élettárs árnyékában születtek. [...] A kiállításon rajzok, valamint akvarell- és gouache-lapok szerepelnek. Ezekben Anna Margit művészileg még bizonyos mértékig fölébe is kerekedik férjének, amennyiben művei könnyedebb, játékosabb fantáziára utalnak, amely rajzban különösen temperamentumának megfelelően, néhány bátor vonalban vagy egyszerű tiszta színfoltban fejeződik ki. E lapokat a forma és a megvalósulás tekintetében egy gyakran egyenesen meghökkentő, szeszélyes, szemtelen és kecses hóbortosság jellemzi, de időnként tömör erő és nagyvonalúság is. Ennek következtében az értő szemlélő számára nem jelent nehézséget Anna Margit humoros vagy vakmerő rajzi fantáziaugrásaiban, grafikai csínyeiben felfedezni a mélyebb értelmet, a szív gyakran furcsán álmodozó és melankolikus költészetét.”[14]

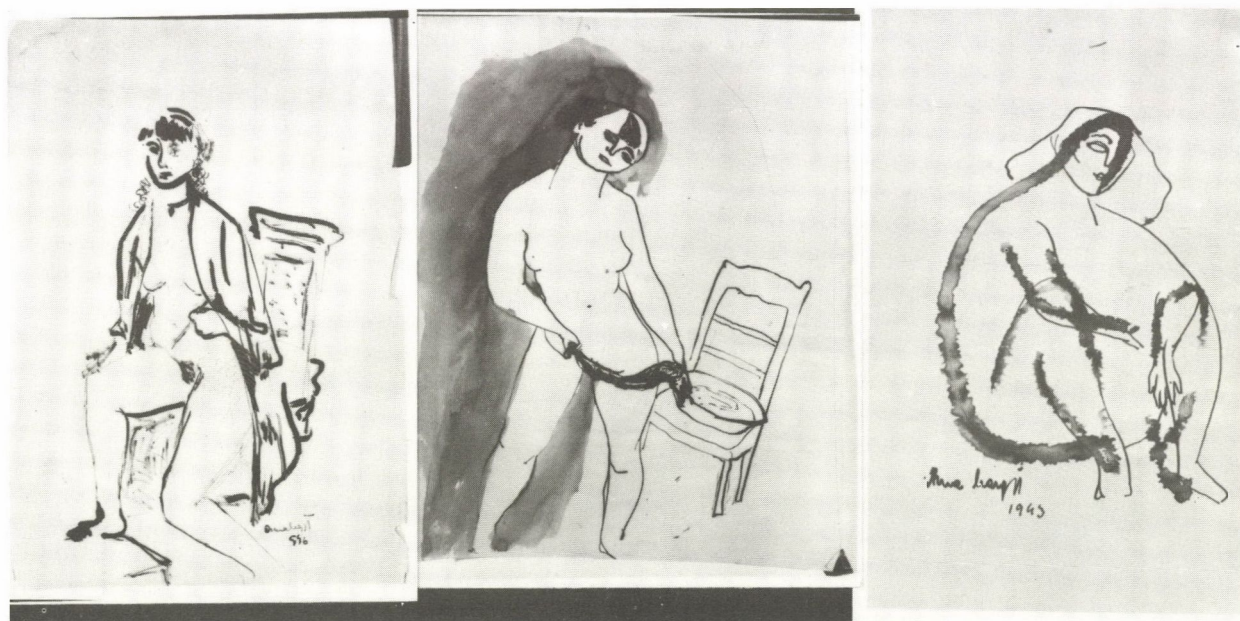
Az önarckép a művészi önállóság keresésének egyik terepét jelentette Anna Margit számára. Egyszerre volt egy érettebb művész társa, maga is művész, nő és zsidó;

örökösen ezzel az összetett helyzettel szembesült. Mindez arra készítette, hogy kutassa, ki is ő voltaképpen, hogy folyamatosan megpróbálja meghatározni önmagát. „Művészetét valójában önéletrajznak is felfoghatjuk” – írja Körner Éva.[15]

Önarcképeinek sora akkor kezdődik, amikor pályája, és végigkíséri életművét. Legkorábbi, tusrajz önarcképei[16] még Ámos erős hatásáról tanúskodnak. Vékony, finom vonalakból áll össze az arc, a szemöldök íve összekapcsolódik az orrával. A karikás szem, az összezárt száj szomorúságot tükröz. A portrészzerűség már háttérbe szorul 1933-as önarcképén,[17] amely félrehajtott fejű, szép fiatal lányt ábrázol. A vonalakkal szabadabban bánik, s Ámos hatásáról elsősorban a fejtartás, az álmodozó arckifejezés árulkodik.

Az 1934–36-ban készült tusrajz önarcképein[18] az elvonatkoztatás erősödik, emblémaszerű önarcképet alakít ki. Néhány vonással érzékelteti arcának legjellegzőbb jegyeit: ívelt, vékony szemöldökét, hosszú orrát, jellegzetes, közepén elválasztott, hátul feltűzőtt, elől a homlokába fésült haját. Az ábrázoláshoz gyakran, attribútumszerűen csatlakozik a nyakába kötött, ovális medalion vagy szalag. Számos fényképen láthatjuk ezt a nyakláncot, Ámos és Vajda is ezzel festette meg őt.[19] A nyaklánc, fonál, medalion, szalag, brosz, frufu, olykor a papucs, levetett kis cipő, masnis kalap olyan jelekké válnak, amelyekkel más művészek ábrázolják őt, és amelyeket önmaga jelzésére is használ. Ahogy Ámosnál a magas nyakú ing és a hátrafésült, nyakba érő haj válik attribútummá, úgy tölt be hasonló szerepet Anna Margitnál a medalion vagy a nyakra kötött fonál. (A dolgozat korszakhatárait túllépi, ezért itt csak utalni szeretnék rá, hogy a medalion vagy nyaklánc késői, öregkori önarcképein dögcédula lesz.)

Egy sor 1934 és 1937 közötti akvarell önarcképén[20] az arcot festékfoltok tarkítják. Hol értelmes, érzékeny, szép fiatal nőként ábrázolja magát, hol szétkent vörös szájjal, közönségesnek, csúfnak. Ebbe az akvarell-cso-



2. Anna Margit: Ülő akt, 1936; Akt székkal, 1938, Szentendre, Ferenczy Múzeum; Ülő női akt, 1943, Magyar Nemzeti Galéria



3. Anna Margit: Táncosnők, 1942. Magyar Nemzeti Galéria

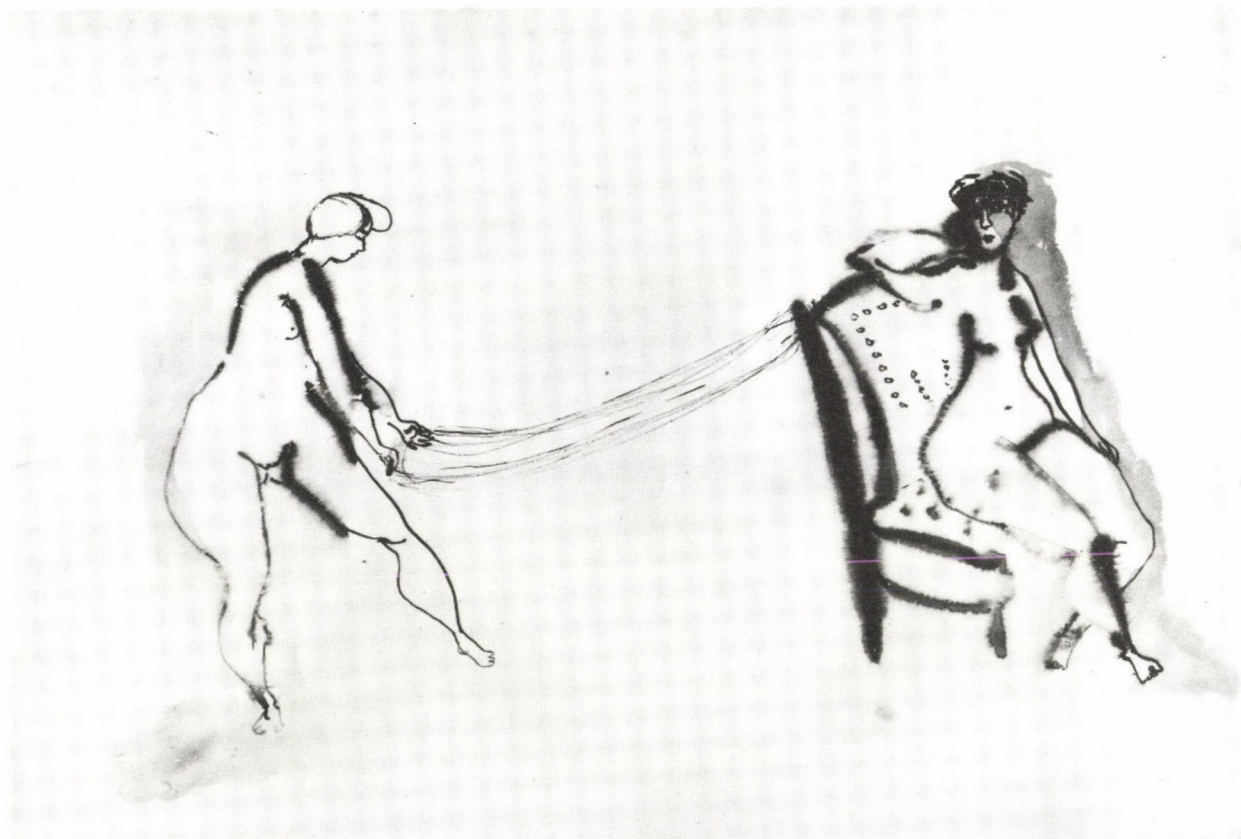
portba sorolható, 1937-es *Önarcképén*[21] nyakára fonal van kötve. A kissé oldalra felfelé mozdított fej ismét Ámos alakjainak fejtartását idézi. Ámos fejei azonban természetellenesen, szinte vízszintes irányba fordulnak el, ezzel mintegy jelzik nem evilági, álmodó mivoltukat. Anna Margitnál ez az elfordulás egészen finom, nem lépi

át a realitás határát. A két szem különböző színű, aszimmetrikus. A kép terébe szorított, a teret csaknem teljesen kitöltő arcból nem olvasható ki semmilyen érzélem vagy kifejezés.

Egy másik önarckép-csoporton[22] egyre jobban közelít a fürkésző, figyelő arcra, és egyre fontosabb kifejezőeszköz lesz a kéz, amelyben ecsetet vagy tollat tart. A néző felé fordítja vagy állát támasztja alá széttárt ujjával, ezek a gondolkodás, gondokba merült merengés gesztusai.

Egész alakos önarcképei egy-egy testhelyzetet és magatartást ragadnak meg: a keresztbe tett lábán könyvet tartó, könyökére támasztott fejű „gondolkodó”, a lazán ülő, kezében ecsetet tartó „művész” jelenik meg.[23]

Külön csoportot alkotnak azok az egész vagy félalakos önarcképei, amelyeken aktként vagy félaktként ábrázolja önmagát. *Ülő akt*[24] című képén hátára köpeny van terítve, nyakában szalagra kötött medalion, kezében itt is ecsetet tart. Azzal a gesztussal, hogy az akt kezébe ecsetet tesz, átminősíti: egyszerre modell és művész. Ezek az ábrázolások a nő művésznak a női akthoz, saját testéhez való viszonyának kérdését is felvetik. Anna Margit aktrajzaiban alig egyénített testeket jelenít meg, nem a tökéletes, idealizált női testet ábrázolja, s mégsem mond le az erotikáról: úgy láttatja magát, ahogyan őt látják. Hagyományos női szerepet ölt magára, a modellét, másrészt a hagyományos férfi szerepeket, az alkotóét és a voyeurét. A környezetet csupán egy bútor vagy bútortöredék jelzi, s így az akt helyzete meghatározhatatlan, nem kapcsolható konkrét időhöz vagy térhez. Bizonytalan, hogy a



4. Anna Margit: Párkák, 1937. Szépművészeti Múzeum, Huszadik Századi Alapítvány

mosakodó, drapériát tartó nőalak[25] prostituált vagy modell-e. Közöttük sokszor nincs is akkora különbség, mindketten a testükkel dolgoznak.

A harmincas évek végén kezdődnek és a negyvenes évek elejétől szaporodnak kis táncosnő-rajzai. A kisméretű grafikai lapok üres háttér előtt ábrázolják a kecses nőalakokat, akik mozdulatukkal teremtenek maguk köré teret, helyzetük éppoly meghatározhatatlan, tértől és időtől független, mint az aktoké. Olykor a térbeliséget egy-egy szék és a figurák köré, mögé festett, árnyékok jelző színfoltok is érzékeltetik. A témát nemcsak rajzokon ábrázolta, hanem temperával is megfestette. Festményein a tér konkrétabb. A *Táncosnők*[26] című képen a két nő mögött szegényes, vaskályhás szobabelső bontakozik ki, valószínűleg az OMIKE Akácfa utcai termének emléke, ahol a kör tagjai fűtött szobában modell után rajzolhattak.

Párkák[27] című lapján két táncosnő látható, az egyik ül, a másik a szék támlájára akasztott fonalat tart kissé előrehajolva, táncszerű mozdulattal. A címre a képen megjelenő sorsfonal utal. A negyvenes évek elején több rajzának, aktképeinek[28] visszatérő motívuma a fonal, a szalag vagy a sál. A fonal, szalag, masni (olykor kendő, drapéria), nyaklánc szimbolikus értelmet ad az egyszerű tanulmányoknak is. Ilyen fonalat tart a *Szalagos nő*[29] is és drapériát vagy sálát a *Szaladó*[30]. A *Párkák* a táncosnő grafikák sorába illeszkedik, a cím azonban itt nyíltan jelképes értelmet kölcsönöz a jelenetnek. A párkák, a vég-

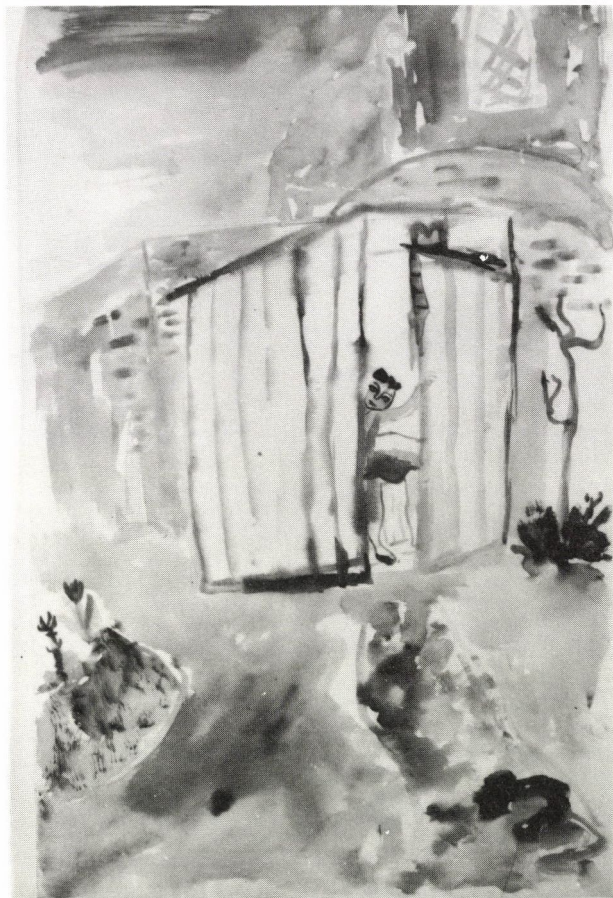
zet, a sors fonalát fonó nővérek a kiismerhetetlen, előre nem látható események előidézői, akiknek még Zeusz vagy Jupiter sem tud parancsolni, halandó és halhatatlan egyaránt kiszolgáltatott nekik. A párkák a megmagyarázhatatlan, irracionális erők jelképes alakjai,[31] akikben saját sorsukat-sorstalanságukat látta Anna Margit.

A táncosnők Anna Margit rokonai: művészek, s művészetük eszköze saját testük. Egyúttal a művészlét jelképes megtestesítői is: a kötél-táncosok,[32] artisták, bohócok világába tartoznak, a társadalom periferiáján élnek, csak úgy, mint a művész maga. Cirkuszi műlovárnőként ábrázolja magát egy 1937-es festményén[33], és egy 1940-re datált akvarelljén ő kukucskál ki egy fabódéból.[34] A táncosnők teste kecses, mégis felfedezhető bennük valami aránytalanság. Némelyiken – s elsősorban azokon, amelyeken hajviseletéről, a nyakába kötött medallionról vagy fonálról Anna Margit személye egyértelműen azonosítható – kissé eltúlzottan erős a láb, szinte karikírozottak az aránytalanságok. *Virágkosár*[35] című akvarelljén feje túl nagy, felfelé szélesedik, amelyet a középen elválasztott haj hangsúlyoz. A haj masni alakzatot vesz fel, és megismétlődik a virágkosárra kötött masniban. Csípője túl széles, lába rövid. Erősödnek képein a már korábban is megélt groteszk vonások. Kedvesen groteszk az *Ülő nő*[36] merev, bábszerű tartása is. A táncosnőkben tehát, ha nem is mindig, de gyakran saját, idealizálástól mentes, mégis nőies, vonzó alakját ábrázolta.

Az önarcképek újabb csoportját alkotják azok, amelyekben konkrét szituációban ábrázolja önmagát. 1937-es párizsi útjuk alatt készült a *Párizsi garnizálló*[37] című akvarell. Macskaköves utcán, kapuval, téglafallal és ablakkal jelzett épület előtt egy nőalak áll. Mögötte, a kép bal felső részében, a padlóig lenyíló franciaablakban meztelen nő, mögötte ingét a fején át lehúzó ugyancsak meztelen férfi. A női akt arcában Anna Margit jellegzetes vonásait ismerhetjük fel: a prostituált alakjában önmagát ábrázolja. Párizsban is ugyanazokkal a kérdésekkel foglalkozik, mint korábban itthon.

Ugyancsak egy szituáció megragadása az *Aquincum*[38]. A képen szarkofágban fekszik egy nőalak. Karja mellkasán, illetve a hasán nyugszik, egyik kezében csokrot tart. Emblematis jegei, hajviselete, arcvonásai alapján azonosítható: Anna Margit. Önmagát ábrázolja halottként, hanyattfekve, tágra nyílt szemmel. A szarkofágban fekvő Anna Margit egyszerre Ofélia és esetlen Hóféherke. Önmagát az örökre fennmaradó múlt, Aquincum emlékei közé, időtlenségbe helyezi, azaz műalkotássá válik.[39] Egyszerre képzi el saját halálát és halhatatlanságát.

Az önarckép mindent átható mivolta olyan erős, hogy betolakszik egy másik műfajba, a csendéletbe is. Ezekbe Anna Margit a szó szoros értelmében belefesti magát. A Szentendrén őrzött, 1935-re datált csendéleten[40] az asztalon pettyes váza, kulcsosmó és a jobb felső sarokban, a háttérben kép látható. A képben kép, azon rajz tűnik fel, hosszú lepelbe burkolt alak, aki mindkét karját feje felett tartja összekulcsolva, és akinek arca Anna Margité. Egy másik csendéletén[41] kancsóban virágcsokor, mellette gyertyatartó és az asztalra támasztott képeret látható. A képben ismét Anna Margit jelenik meg, jellegzetes homlokba fésült haja, arca alapján azonosítható. De ugyanígy feltűnik alakja egy 1937-es csendéleten is.[42] Itt az asztalon papírba csomagolt virágcsokor, talpas tál, gyümölcs és a jobb felső sarokban kissé megdöntött képeret, benne nőalak látható. Hajviselete, „jegyei” alapján ismét megállapítható, hogy önmagát



5. Anna Margit: Szentendre, 1940. Szentendre, Ferenczy Múzeum



6. Anna Margit: Virágkosár, 1940. Szépművészeti Múzeum, Huszadik Századi Alapítvány

festette meg a „kép a képben” motívumban. Egy másik csendéletén[43] középen kancsó, benne toll, a bal alsó sarokban maszk, a jobb felsőben pedig tükör látható, a



7. Anna Margit: Ülő nő, 1940. Szépművészeti Múzeum, Huszadik Századi Alapítvány

tükörben fehér lap, amelyen grafika, fekvő, félig lepellet takart női akt – a művészet jelképei vannak egymás mellé sorolva. A csendéletben nem elsősorban a festői értékek, a látvány visszaadása érdekli, hanem a szimbolikus tartalom, az emberi alak és saját identitása.

A kezdeti keresést jelentő tematikai változatosság a negyvenes évekre fokozatosan beszűkül. Jelenetek helyett csupán alakokat fest. A harmincas évek második felében lágy, elmosódott, világos festékfoltok jellemzik munkáit, példa rá a *Műterem*[44] vagy a Szépművészeti Múzeumban őrzött 1937-es *Önarckép*. [45] A negyvenes évekre a színek nyersebbek, tisztábbak lesznek, harsányabban kerülnek egymás mellé. Az arcok maszkká alakulnak. Anna Margit munkáin eddig is voltak maszkok, az Ady-maszk például feltűnik több képen, [46] a színházi maszk pedig említett csendéletén. Átvitt értelemben is maszkokat húz magára, amikor különböző szerepeket játszik. A negyvenes évekre azonban maga az arc válik elvontabbá, a szó szoros értelmében maszkká. A kontúr hangsúlyosabb, a beszorítotttság érzése fokozódik, ugyanakkor a test, az arc szerkezetét is érzékelteti. Ennek a szerkezetes vonalnak a párhuzamát megtaláljuk Barcsaynál, Gadányinál is. A harmincas évek végének határozatlan, lágy stílusát összefogottabb alakzatok veszik át a festményeken és a grafikákon egyaránt. Az alak immár csak a fejből és a töredékes, torzóban maradt testből áll. Megmarad az önarckép központi szerepe, de túlsúlyba kerülnek az



8. Anna Margit: Párizsi garniszálló, 1937. Szentendre, Ferenczy Múzeum



9. Anna Margit: *Aquincum*, 1937. Szentendre, Ferenczy Múzeum

ikonok szentjeihez hasonló beállításban ábrázolt sematikus félalakok és a kezek.[47]

1944-es *Medalion*[48] című temperaképén az olajfestményekre emlékeztető sűrű, tiszta zöld és vörös váltja fel a korábbi laza, pasztelles színeket. A ruha nyakkivágása mély, a nyak és a mellkas nagy részét szabadon hagyja.



10. Anna Margit: *Csendélet*, 1935. Szentendre, Ferenczy Múzeum

Olyan szabadon, hogy a kép lehangsúlyosabb része ez a csaknem fehér felület, s rajta a fekete fonálon függő medalion, amelyet kezével megérint. Az arcból a frufru, a sötét barnával és feketével megfestett szem és orr, az orca két vörös foltja maradt. A személyazonosságot csak a frufru és a medál jelzi: önarkép helyett elég az attribútum. Anna Margitnak több ékszere volt, amelyek nem annyira értékük, mint inkább személyes jelentésük végett voltak fontosak számára. A fényképeken is látható az a fekete brosz vagy medalion, amelyet nagynénjétől örökölt, s amelyben egy Dávid-csillag volt, Ámos is készített neki ékszereket a munkaszolgálat alatt.[49] A medalion tehát ismét arra szolgál, hogy segítségével identitást, sorsot, hovatartozást jelezzon vagy kérdőjelezzon meg. A *Medalion* című képről ez a bizonytalan kérdés olvasható ki, de hasonló tartalmú az *Önarkép kitézővel*[50] vagy a *Női fej nyakékkal*[51] is.

Anna Margit önmagáról alkotott képét nemcsak azok a szerepek jelzik, amelyekben megjelenítette magát, hanem egyes szerepek hiánya is. Az anya gyermekével téma, amely a nőiség, a nő kiteljesedésének ábrázolása lehetne, feltűnően hiányzik a két világháború közötti évek műveiből, de tulajdonképpen az egész életműből is. Van ugyan néhány anyaság-képe,[52] de nem mélyül el a témában. 1942-ben Ámos Imre és Anna Margit is szerepel a Szocialista Képzőművészek Csoportja által szervezett Szabadság és a Nép című kiállításon. A korabeli fotó alapján Anna Margittól bemutattak egy gordonkás nőt és egy asztal mellett ülő nőt ábrázoló képet.[53] A fényképen nem látható, de itt állította ki az *Anyja gyer-*



11. Anna Margit: *Medalion*, 1944. Szépművészeti Múzeum, Huszadik Századi Alapítvány

mekévelt[54] is. A mű stílusát tekintve beleillik Anna Margit ekkori munkáinak sorába,[55] témája azonban programszerűségével, szemléletével idegen tőle. Ámos és Anna nem mertek gyereket vállalni, ahogy Anna Margit több riportban is kifejtette,[56] az Ámos családjában előforduló terhelttség miatt. Nyilvánvalóan az anyagi körülmények, a nélkülözés, a háború és az üldöztetés sem bátorította erre őket.[57]

Az önarckép nemcsak a két világháború közötti alkotáseinak, hanem életművének is egyik kulcsa. A nőalakba szinte kivétel nélkül önmagát helyettesíti be – ő az akt, a menekülő, a táncosnő, festőnő, Venus és a prostituált, ő fekszik a szarkofágban,[58] önarcképeket fest és rajzol, szerepeket keres és próbálgat. Egy-egy periódusában eltávolodni látszik az önarcképektől. Az Európai Iskola idején festett dinnyefejeiben közelebb kerül a tiszta festőiséghez, de ezekben is ugyanazok a problémák foglalkoztatják, mint amelyek a bohócokban, népi-giccses tárgyak által ihletett alakokban: az özvegyesség, a magány. Sokkal szublimáltabb formában, de ekkor is behelyettesíti önmagát. Önarcképei nem elmélyült, belső önvizsgálat eredményei, nem a belső rezdülések külső megragadásai. Azt akarta látni és láttatni, hogyan őt látják. Magára húzta és levetette a szerepeket. Közben persze önmaga számára is megpróbálta tisztázni, ki is ő voltaképpen. Legendássá vált, interjúkban, fényképeken megörökített babagyűjteményének funkciója sem volt más: a kislánykorában elmaradt babázás, az önkeresés késői, öregkori pótlása.[59]

Turai Hedvig

JEGYZETEK

1 Interjú Anna Margit festőművésszel. Készítette *Kabán Sándor* 1986 IV. 24-én. MNG Adattár 22722/1987, 23.

2 A szokásról Walter Benjaminget idézve *Christine Buci-Glucksmann* is megemlékezik: *Baroque Reason. The Aesthetics of Modernity*. SAGE Publications. London, Thousand Oaks, New York, Delhi 1994, 87.

3 *Kabán* i. m. 12.

4 Bár a család nem emelt kifogást, nem szólt bele Anna Margit életébe, ez a lépés meglehetősen szokatlan és merész volt. Nem különben az egyszerű, polgári házasság, amit persze a nagy szegénység is magyaráz. *Zsadányi Oszkár*: Előszó egy múzeum alapításához. *Új Élet* 1978. június 1. Egyébként Anna Margit egyik nagynénje, Irma néni konyhafalán himzett falvédő hirdette: „Éljen a polgári házasság!” Ugyancsak Irma néni volt az, aki a Sichermann Margit helyett kitalálta az Anna Margit nevet. Péter Vladimír szíves közlése.

5 Amikor például az OMIKE menzán megszűnt az ingyen vacsora, esténként szalonnát ettek. *Kabán* i. m. 17.

6 Egyetlen olyan képről tudok, amely talán kivétel: *Nő madárral*, 1936 MNG ltsz. 71.241. A képen fedetlen keblű, nyakában medált viselő nőalak madarat tart a feje fölé. Ámosnál a fej fölé tartott kakas a megváltás szimbóluma. *Ünnepek* sorozatának *Engesztelőnapon* című lapján a férfialak kakast emel a magasba. A zsidó vallási gyakorlatban ez egy áldozati szertartás: a férfiak kakasra, a nők pedig csirkére (tyúkra) ruházzák át bűneiket és ajánlják fel engesztelésül Istennek. A lábánál megfogott kakast, illetve csirkét háromszor megforgatják a fejük fölött, miközben engesztelő szavakat mondanak. A madár meglehetősen elnagyolt ábrázolása alapján akár csirke is lehetne, s a feltartott kar, a lábánál fogott madár is utalhat egy sajátos értelmezésű zsidó

ünnep ábrázolására. A témát pontosan nem lehet meghatározni, véleményem szerint nem egy konkrét zsidó szertartásról van szó – ennek ellentmond a félakt is –, hanem egy általánosabb szimbolikus ábrázolásról: a repülés, a szabad, mégis fogva tartott madár, a vágakozás megjelenítéséről. Ez a motívum többször visszatér az életmű későbbi szakaszaiban is. Vö. *Frojmóvics Kinga, Komoróczy Géza, Pusztai Viktória, Strbrik Andrea*: *A zsidó Budapest*. Budapest 1995, 430.

7 A bujkálás előtt, az első zsidótörvény idején, amikor származását igazolnia kellett, egy ismeretlen jóakaró Borotáról vallásához római katolikust írt be. *Kabán* i. m. 4–5. A szigorodó rendelkezések idején, 1944-ben viszont bujkálásra kényszerült, s ekkor elsősorban két ember segítette, Major Máté és Fekete Nagy Béla. Major Máténál, a Sas-hegyen egyébként igen sokan húzták meg magukat.

Ámos és Anna egyéniségéhez egyaránt adalék a következő történet. Anna Margit a magyarországi munkatáborokban, ha tehetett, látogatta Ámost, és észrevette, hogy a szökésre olykor alkalom kínálkozik. Ezért egy ízben magával vitt egy férfialapot, a civil élet elengedhetetlen kellékét. A felügyelő keretlegény jóindulatot mutatott a korábbi látogatások során, s ezúttal is „én most elmegyek oda a barakk mögé cigarettázni, maguk csak nyugodtan beszélgessenek” felkiáltással egyedül hagyta őket. Anna Margit elővette a kalapot és igyekezett meggyőzni Ámost, hogy menjenek el, de ő nem volt hajlandó élni az alkalommal. Péter Vladimír szíves közlése.

Egy interjú szerint kétszer próbálta Ámost kihozni, de Ámos egyik alkalommal sem volt hajlandó a szökésre. *Képes*, 1988. december 24., 34. Hasonló történetet beszél el, kissé eltérő részletekkel, *Zsadányi* i. m. is.

8 Ámos így számol be erről naplójának 1936. május 26-i bejegyzésében: „Anna beküldött a Szinyei Fialatok kiállítására képet... Eredmény: bezsűrítetek két darabot ... Természetesen Anna több jó képe zavarta volna az előre is összedolgozott tervet, így történt, hogy öt képét, amik mind megütötték volna a kiállítás nővérét, kidobták. Ezt látva nagynehezen visszavonattuk a bezsűrített két képet, ami szokatlan felzúdulást keltett, mivel ezzel a zsüri ítélőképességét és szuverenitását szerintünk megsértettük.” A dolog folytatásához tartozik még a következő: „A multkori képviszavonás miatt a Munkácsi Céh, amelynek tagja vagyok, megrendezte az idei szokott jótékony célú kiállítását, beküldtünk Annával két-két képet, gondolva, hogy ezt biztosan beveszik. Eredmény: bezsűrítetek 1-1 darabot, belenyugodtunk. A kiállításon láttuk, hogy az Anna képe nincs kiakasztva, holott én a katalógus kefelenyomatában láttam, kiderült, hogy egy vagy két zsűritag újból zsűrizve a következő kijelentéssel kidobta Annát: »A művész nő a Szinyein nem akart kiállítani, hát itt sem fog.«” Ámos Imre naplója. Közreadja Pataki Gábor és György Péter. *Ars Hungarica* XII. 1984/1.

9 Rájuk is az vonatkozik, amit Kertész Imre így fogalmazott meg: „Én is végigéltem egy adott sorsot. Nem az én sorsom volt, de én éltem végig.” *Kertész Imre: Sorstalanság*. Budapest 1985, 289.

10 Csapó György: Közeli képek. Beszélgetések. Interjú Anna Margittal. Budapest 1983, 10.

11 Egy interjúban elmondja, hogy szemet például Ámostól tanult rajzolni. „... apró dolgokat tanultam az Ámostól, aki közben a főiskolára járt, olyat, amit tulajdonképpen a Vasary-n is megtanulhattam volna, de hát mondom, ott nem úgy tanítottak, hogy olyan törvényszerűségeket, hogy kezdet rajzolni, megszerkeszteni, meg, hogy hányszor kell a fejnek a testmagasságba... De megtanított az Ámos arra, hogy kell szemet rajzolni.” Anna Margit festőművésszel beszélget Körner Éva művészettörténész. 1983. december 14. Magyar Nemzeti Galéria Baráti Kör. MNG Adattár 22013/1983, 8.

Maguk is el akarták kerülni, hogy munka közben egymást befolyásolják: a falra felszögeezett vászonra, illetve kartonra dolgoztak, egymásnak háttal. Néha, amikor hátraleptek, hogy kicsit távolabbról megnézzék a munkájukat, összeütözköztek. A falra ki volt írva, „Ne zavarj a másikat a munkában!” *Kabán* i. m. 26. A feliratot egy fénykép is megőröki. MTA Művészettörténeti Intézet, Adattár, Anna Margit hagyaték.

12 Ámos Imre naplója. *Ars Hungarica* i. m. 112.

13 Ámos Imre naplója. *Ars Hungarica* i. m. 114.

14 Kállai Ernő: Ámos Imre és Anna Margit. In: *Művészet* veszélyes csillagzat alatt. Szerk. Forgács Éva. Budapest 1981, 304. Eredetileg: Emmmerich Ámos und Margaret Anna. Pester Lloyd, 1942. április 19.

15 Anna Margit kiállítása a Magyar Nemzeti Galériában, 1983. Katalógus előszó oldalszámozás nélkül (5. old.). Körner Éva az önarckép jelentőségére is utalt az életmű késői szakaszában: „Anna Margit mást sem tesz évek óta, mint önarcképeket fest”. Uo.

16 Önarckép, 1932. Tus, papír, 460 x 320 mm. J. j. 1. 1932. Szentendre, Ferenczy Múzeum, ltsz. 84.152.

17 Önarckép, 1933. Tus, papír, 310 x 240 mm. J. b. l. A.M. 933. Szentendre, Ferenczy Múzeum, ltsz. 84.155.

18 Önarckép, 1934. Akvarell, papír, 386 x 289 mm. Szépművészeti Múzeum, Huszadik Századi Alapítvány, ltsz. V.P. 266. Önarckép, 1936. Tus, ecset, papír, 308 x 248 mm. Szépművészeti Múzeum, Huszadik Századi Alapítvány, ltsz. V.P. 247. *Kalapos önarckép*, 1936. Tus, ecset, papír, 310 x 232 mm. Szépművészeti Múzeum, Huszadik Századi Alapítvány, ltsz. V.P. 246.

Az Európai Iskola 1946-os, Az új magyar művészet önarcképe című kiadványában nyilvánvalóan a sorozat egyik darabját közlik. Reprodukálva: György Péter-Pataki Gábor: Az Európai Iskola és az Elvont Művészek Csoportja. Budapest 1990, 2. kép.

19 Vajda Lajos: *Anna Margit*, 1934. Szén, pasztell, papír, 63,2 x 47,1 cm. Szentendre, Vajda Lajos Múzeum (reprodukálva: *Mándy Stefánia*: Vajda Lajos. Budapest 1983, 192. kép); valamint Ámos számos rajza, köztük az *Anna Margit portréja*, 1933. Tus, toll, papír, 378 x 284 cm (reprodukálva: *Petőnyi Katalin*: Ámos Imre, Budapest 1982, 11. kép), vagy a Szolnoki vázlatkönyv számos lapja.

20 Önarckép, 1937. Akvarell, papír, 430 x 290 mm, ltsz. 84.200. Önarckép, 1934. Akvarell, papír, 290 x 240 mm, ltsz. 84.160. Önarckép, 1934. Akvarell, papír, 325 x 235 mm, ltsz. 84.156. Önarckép, 1935. Akvarell, papír, 300 x 230 mm, ltsz. 84.162. Önarckép, 1935. Akvarell, papír, 290 x 235 mm, ltsz.: 84.157. Valamennyi Szentendre, Ferenczy Múzeum

21 Önarckép, 1937. Tempera, papír, 355 x 349 mm. Szépművészeti Múzeum, Huszadik Századi Alapítvány

22 Önarckép, 1936. Tus, papír, 440 x 315 mm, ltsz. 84.180. Önarckép, 1936. Tus, papír, 365 x 260 mm, ltsz. 84.174. Önarckép, 1936. Tus, papír, 450 x 310 mm, ltsz. 84.182. Valamennyi Szentendre, Ferenczy Múzeum

23 Önarckép, 1936. Tus, papír, 290 x 220 mm, ltsz. 84.177. *Festőnő*, 1937. Tus, papír, 310 x 240 mm, ltsz. 84.194. Önarckép, 1936. Tus, papír, 300 x 230 mm, ltsz. 84.183. Önarckép, 1937. 250 x 320 mm, ltsz. 84.202. Valamennyi Szentendre, Ferenczy Múzeum

24 Ülő akt, 1936. Tus, papír, 460 x 320 mm. Szentendre, Ferenczy Múzeum, ltsz. 84.187

25 Akt széssel, 1938. Diófpap, papír, 395 x 310 mm. Szentendre, Ferenczy Múzeum, ltsz. 84.212

26 Táncosnők, 1942. Papír, tempera, 578 x 668 mm. MNG Grafikai Osztály, ltsz. F 71.212

27 Párkák, 1937. Tus, toll, lavírozás, akvarell, papír, 318 x 477 mm. Szépművészeti Múzeum, Huszadik Századi Alapítvány, ltsz. V.P. 256

28 Ülő női akt, 1942. Akvarell, papír, 214 x 188 mm. MNG, ltsz. 1954-5013. *Haját fogó akt*, 1942. Papír, toll, diófpap, 300 x 234 mm. Szépművészeti Múzeum, Huszadik Századi Alapítvány, ltsz. V.P. 265

29 Szalagos nő, 1943. Papír, toll, diófpap, akvarell, 158 x 216 mm. Szépművészeti Múzeum, Huszadik Századi Alapítvány, ltsz. V.P. 277

30 Szaladó, 1940. Papír, tempera, 600 x 467 mm. Szépművészeti Múzeum, Huszadik Századi Alapítvány, ltsz. V.P. 267

31 Mitológiai enciklopédia. Budapest 1988. I. kötet, 232.

32 *Kötéltáncos*, 1934. Tussal kevert diófpap, papír, 245 x 161 mm. Szépművészeti Múzeum, Huszadik Századi Alapítvány, ltsz. V.P. 239. *Kötéltáncosnő Szentendrén*, 1939. Tempera papír, 70 x 64,5 cm. Szentendre, Anna Margit Gyűjtemény, ltsz. 84.40. Egy 1931-es *Kötéltáncos* című munkát említ S. Nagy Katalin is az 1931–1968 közötti munkákat tartalmazó *oeuvre-katalógusában*. MTA Művészettörténeti Kutatócsoport, Adattár, MDK-C-II-783

33 *Cirkusz*, 1937. Papír, tempera, 590 x 465 mm. Vasilescu-gyűjtemény

34 *Szentendre*, 1940. Papír, akvarell, 450 x 290 mm. Szentendre, Ferenczy Múzeum, ltsz. 84.229

35 *Virágosár*, 1940. Diófpap, akvarell, papír, 577 x 469 mm. Szépművészeti Múzeum, Huszadik Századi Alapítvány, ltsz. V.P. 269

36 Ülő nő, 1940. Akvarell, papír, 352 x 297 mm. Szépművészeti Múzeum, Huszadik Századi Alapítvány, ltsz. V.P. 257

37 *Párizsi garnizálló*, 1937. Akvarell, papír, 450 x 280 mm. Szentendre, Ferenczy Múzeum, ltsz. 84.205

38 *Aquincum*, 1937. Tempera, papír, 70 x 100 cm. Szentendre, Ferenczy Múzeum, ltsz. 84.34

39 *Elisabeth Bronfen: Over her Dead Body. Death Femininity and the Aesthetic*. Manchester University Press 1992, 104.

40 *Csendélet*, 1935. Tempera, papír, 58 x 65 cm. Szentendre, Ferenczy Múzeum, ltsz. 84.31

41 *Csendélet*, é. n. Papír, tempera, 67 x 54,5 cm. Péter Vladimir tulajdona

42 *Csendélet*, 1937. Papír, tempera, 68 x 55 cm. Péter Vladimir tulajdona

43 *Csendélet*, 1936. Papír, tempera, 41 x 50 cm, Péter Vladimir tulajdona

44 *Műterem*, 1936. Papír, tempera, 350 x 355 mm. MNG, ltsz. F. 71.240

45 Önarckép, 1937. Papír, tempera, 355 x 349 mm. Szépművészeti Múzeum, Huszadik Századi Alapítvány, ltsz. V.P. 254

46 *Ady-maszk* többek között a következő képeken van: *Vörösruhás nő*, 1936. Papír, tempera, 668 x 505 mm. MNG, ltsz. F 71.209, *Műterem* (az adatokat l. a 43. jegyzetben), *Nő tiükör előtt*, é.

n. Papír, tempera, 700 x 580 mm. Pécs, Janus Pannonius Múzeum, ltsz. 73.36

47 Pl. *Őnarckép gyertyatartóval*, 1937. Papír, tempera, 90 x 68 cm. Letét a szentendrei Anna Margit Gyűjteményben (Péter Vladimir tulajdona), *Concerto*. Papír, tempera, 97 x 67,5 cm. MNG, ltsz. MM. 82.245

48 *Medalion*, 1944. Tempera, papír, 180 x 125 mm. Szépművészeti Múzeum, Huszadik Századi Alapítvány, ltsz. V.P. 236

49 Péter Vladimir szíves közlése.

50 *Őnarckép kitűzővel*, 1937. Ecset, tus, 297 x 211 mm. Szépművészeti Múzeum, Huszadik Századi Alapítvány, ltsz. V.P. 249

51 *Női fej nyakékkal*, 1940. Papír tempera, 150 x 110 mm. Pécs, Janus Pannonius Múzeum, ltsz.: 85.41

52 *Éhezők* című, anyát gyermekével ábrázoló linóleummet-szetről levonatot őriz a Magyar Nemzeti Galéria, a szentendrei múzeum és a volt Munkásmozgalmi Múzeum is (275 x 210 mm, MNG ltsz. G 63.37, Szentendre, Ferenczy Múzeum, ltsz.: 84.151.). *Nő csokorral*, 1936. Szentendre, Ámos Imre Múzeum Anna Margit Gyűjtemény, ltsz. 84.33. és *Anyja gyermekével*, 1942. Akvarell, papír, 460 x 310 mm. MNG, ltsz. F 63.199

53 A fényképet közli: Szabadság és a Nép. A Szocialista képzőművészek csoportjának dokumentumai. Budapest 1981, 84. kép

54 *Anyja gyermekével*, 1942. Akvarell, papír, 460 x 310 mm. MNG, ltsz. F 63.199

55 *Testvérek*, 1939. Diófpác, papír, 480 x 315 mm. Szentendre, Ferenczy Múzeum, ltsz.: 84.219. *Testvérek*, 1940. Akvarell, papír, 480 x 335 mm. Szentendre, Ferenczy Múzeum, ltsz. 84.234

56 *Kabán* i. m. 38.

57 Ámos is erre utalhat: „[Margit] bement Pestre, sajnos olyan dolog megakadályozására, amit pedig nagyon szeretnék.” *Ámos Imre naplója*. (1939. augusztus 1.) *Ars Hungarica* i. m. 125.

58 Erre Körner Éva is utal. *Körner Éva*: Anna Margit. Magyar Nemzeti Galéria, 1983. Kiállítási katalógus, oldalszámozás nélkül

59 A női identitáskeresés és kreativitás kapcsolatáról l. Susan Gubar: „The Blank Page” and the Issues of Female Creativity. In: *The New Feminist Criticism*. Ed. E. Showalter. London 1985, 292–313. Ugyanez a cikk hívta fel a figyelmet Anna Margit babázására egy analógiájára, Sylvia Plath papír öltözetébe a gyűjteményére, amelyet az Indiana University (Lilly Library) őriz.

THE SELF-PORTRAIT IN THE EARLY WORK OF MARGIT ANNA (1930–1944)

Numerous works of high artistic value by Margit Anna (1913–1991) have survived from the interwar period, which have been paid little attention by research. The present paper highlights only one, if considerable, segment of these – the self-portraits. These drawings and paintings have never been analyzed or published, except for occasional hints. They have been regarded as the juvenilia of a beginner produced in the shadow of her husband Imre Ámos's art, and also overshadowed by her own later work.

Margit Anna drew and painted so many self-portraits between the two world wars that the quantity alone might demand attention. The thematic limitation and monomaniac repetitions drove research chiefly towards a stylistic approach to the oeuvre, stressing the post-war paintings. For a study of the self-portraits produced between 1930 and 1944, the most feasible approach seems to be the differentiation of groups and types of self-portraits in terms of content, theme, iconographic features. This categorisation, the potential basis for a subsequent, more precise typology, suggests certain views neglected by stylistic investigations so far, this might shed new light not only on the crop of the studied period but also on the whole life-work.

Her start as a painter coincided with her acquaintance with Imre Ámos. Their relationship was decisive personally as well as professionally. The couple were among those who tried to stay clear of politics and gain access to exhibiting opportunities. That they eventually got involved in politics was basically due to their origin, to the ever harsher anti-Jewish laws.

Margit Anna had to live with the outrageous abuses of the official art scene and increasing discrimination on the one hand, and with prejudices towards women, female artists and female roles on the other. Ámos tried to give her support in her fight against these prejudices. As his diary reveals, he thought of his wife as a “highly talented artist with a far clearer palette and a female mentality”.

The genre of self-portrait might have meant for her a terrain of autonomy both in terms of personality and art. She was simultaneously the spouse of a more mature artist, an artist herself, a woman and a Jew – she was confronted with this complex reality incessantly. This forced her to search for her own identity. Her career began with self-portraits – a genre which she never gave up throughout her lifework. She gradually developed an emblematic self-portrait suggesting the main features of her face with a few lines. Representations often involve attributes like a necklace, thread, locket, ribbon, breast-pin, bang, sometimes slippers, taken-off shoes, a hat with ribbons. In addition to the face, the hands become increasingly

important vehicles of expression in gestures of thought, absorption in pensive moods or anxieties. Her full-length self-portraits grasp an attitude, showing “the thinker”, “the artist”.

A separate group is constituted by full-length self-portraits or busts showing herself in the nude, or half-naked. She often put a brush in the nude's hand, promoting her into another category: artist and model at the same time. These representations also raise the question of the relation of a paintress to a female nude, to her own body. In Margit Anna's nude drawings the bodies are hardly individualized; she does not depict the perfect, idealized female body, yet she does not resign from eroticism: she shows herself as others see her. She assumes a traditional female and a traditional male role at the same time: that of the model and that of the creator and voyeur. The environment is only indicated by a piece or fragment of furniture, so the status of the nude cannot be determined, or tied to an actual time or place. It cannot be decided whether the washing nude holding a drapery is a prostitute or a model.

Her small drawings of dancers rise in number in the late '30, early '40s. The actual situation of the graceful female figures is just as vague, independent of time and place, as is that of the nudes. They are also Margit Anna's kinfolk: artists, the instrument of their art being their own bodies. At the same time, they are symbols of artistic existence: she also places herself in the world of rope dancers, acrobats, clowns in several pictures. In a painting of 1937, she portrays herself as an equestrienne, and in a watercolour dated 1940 she peeps out of a wooden shack in Szentendre. In the figures of dancers she often represented her attractive self, without idealization, and the grotesque features of her pictures, already present in earlier works, are getting stronger.

In the drawings and nudes of the early '40s a frequently recurrent motif is the thread, ribbon or shawl. The thread, ribbon, bow (sometimes scarf, drapery), necklace endow even the simple studies with a symbolic meaning. Such a thread is held by the female figures of the sheet *The Dire Sisters*, symbols of the inexplicable, irrational forces, whom Margit Anna looked upon as representatives of their own fate or fateful destiny.

Another group of self-portraits present her in actual situations. The watercolour *Low-grade hotel* in Paris was made in 1937, on which the prostitute is herself. *Aquincum* captures another situation: she shows herself dead in the sarcophagus, with wide open eyes, amidst memories of the eternally present past, mortal and immortal. The lure of the self-portrait was so strong that it even sneaked into another art form, still-lives, into which Margit Anna simply painted herself.

The thematic variety of her early period gradually narrowed by the '40s. Instead of scenes, she only painted figures consisting only of a head and a fragmentary body, a torso. The central role of the self-portrait did not diminish, but the schematic busts in the postures of the saints of icons become preponderant, together with the hands. Self-identity is proven by the bang of hair and the medal: in place of a self-portrait, the attribute suffices.

The self-portrait is one of the keys not only to her interwar works, but to the entire oeuvre. Nearly all the female figures are herself, seeking and trying out roles. In some of her periods she seemed to be removed from the self-portrait. In the watermelon-

heads painted during the European School period, she came closer to pure pictoriality, but the problems preoccupying her were the same as with the clowns: widowhood, loneliness. Though in a far more sublime form, she also placed herself into these figures. Her self-portraits are not the outcome of profound soul-searching, the externalization of subtle psychic events. She wanted to show and see herself as she was seen by others. She put on and took off roles. In the meantime, of course, she tried to make clear who she actually was. The function of her legendary doll collection shown in photos and interviews was the same: a substitute for playing with dolls she had missed as a small child, the belated, old-age version of a search for her self.

ADATTÁR

II. RUDOLF MAGYAR KIRÁLY CSEH KIRÁLYYÁ KORONÁZÁSA KÉZIRATOS KÖVETJELENTÉS A PORTUGÁL KIRÁLYI HÁZ IRATAI KÖZÖTT

A kéziratos spanyol nyelvű követjelentés a lisszaboni Biblioteca da Ajuda Governo de Expanha Reys de Portugalie, Primeiros de Castela (tom. I. cota 51-IX-9) kötetében található. A 14. század elején I. Dénes király (1279–1325) az addig használatos latin helyett a portugált tette hivatalos nyelvvé, ennek ellenére a kancelláriai iratok nagy része még évszázadokon keresztül az udvar- és szalonképesebbnek ítélt spanyol-kasztíliai dialektusban íródott.[1] Ezért nem zárható ki annak a lehetősége, hogy a beszámoló szerzője portugál volt, címzettje pedig I. Sebestyén portugál király (1568–1578), aki szinte monomániásan minden erejét és királyságának összes vagyonát Észak-Afrika meghódítására fordította. Leállíttatta az állami- és magánpénzből finanszírozott építkezéseket, sőt még az öltözködést is szabályozta, a finom anyagból készült, drága ruhák viselését és készítését királyi rendeletben tiltotta meg.[2]

Mivel a Habsburg-ház ausztriai ága a törökök és nem a mók ellen vívta a „reconquistát”, a portugálok észak-afrikai vállalkozásukhoz Európának erről a részéről semmiféle segítséget nem remélhettek, ezért a király feltehetően nem szentelt túlságosan nagy figyelmet az itt zajló eseményeknek, valószínűleg ezt a jelentést is épp hogy csak átfutotta. A beszámoló pedig – úgy tűnik – személyre szabottan készült. Ismeretlen szerzője már a kortársak által is vallási fanatikusként emlegetett jezsuita-nevelt királynak akart a kedvében járni, a szertartáson szereplő erekyetartók leírásával.

Eddigi ismereteink szerint ez az egyetlen olyan forrás, amely arról tudósít, hogy a korona pántjára applikált „kereszt alakú virágok”, vagyis a négy heraldikus lilium egyikébe Szent Vencel ereklyéit foglalták volna. Ez a megállapítás azonban valószínűleg félreértésen alapul, mert az ereklyetartókat és felirataikat jótanulós buzgalommal felsoroló és leíró ismeretlen szerző a korona tetején lévő keresztbe foglalt töviserekyét – amelyet a főurak a koronázási szertartás végén sorban megérintettek – egyáltalán nem említi.[3] Az, hogy csak az Ibér-félszigetről érkezett utazó számol be arról, hogy az országalapító szent uralkodó koronáját ereklyeként tisztelték, arra utal, hogy ez a koronázás megszokott része volt, és csak az figyelhetett föl rá, aki a cseh és a magyar koronázási ceremónia menetét nem ismerte.

(fol. 151r)

Relacion de lo sucedido en la Election y Coronacion del Seren^{mo} Rudolfo Rey de Ungria, en Rey de Bohemia, en este año de 1575. 22. 7.^{bro}

Aviendose proseguido la Dieta del Reyno de Bohemia desde la Vigilia del glorioso Apostol. S. Matthia, en la qual tuvo principio, aviendose primero dicho Miſa del-

spiritu s^o. de Pontifical por el Arçobispo de Praga Metropolitano del Reyno, hasta los. 17 de Agosto, en el qual tpo se trataron muchos, y muy graves neg^{os}. tocantes à la polycia divina, y humana: el dia siguiente q era jueves 18. del dicho mes, se dixo otra miſa de spū. s^o à la polycia divina, y humana: el dia siguiente q era jueves 18. del dicho mes, se dixo otra miſa de spu. s^o à la q^a assistieron, tambien como a la primera su Mag^e del Emper^{or} y el Seren^{mo} Rey de Ungria, y los Archiduques Ernesto, Matthias, y Maximiliano, y dicha la miſa, todos los Barones del Reyno, y personas a quien competia entrar en consejo, se fueron al lugar deputado, y aviendo estado un muy breve rato salieron todos Juntos para traer, y acompañar à Su Mag^e del Emper^{or} el q los estava aguardando en el Oratorio donde avia oydo la Miſa, y de ally fueron todos a consejo, donde propuso su Mag^e su salud tan quebrada, continuas enfermedades, yel bien publico, y lo q^e les importava tener Rey ſucceſor, y no perder la coyuntura en q estavan pues se avian congregado a tratar del bien, y pro de su Reyno. Fuele respondido, q era como su M^e dezia y que ellos responderian con brevedad.

Desde este dia mando el Arçobispo en su distrito se hiziesen plegarias, y proceſiones pidiendo à dios Rey qual convenia para su servicio, y bien de todos. y en la yglesia de Praga se hazian al redor della, por la parte de dentro, lunes, Miercoles, y Viernes y visitavan con ella los quatro Sanctos Patronos del Reyno. S. Vito Martyr, S. Wenceslao Martyr. S. Adalberto o byspos y Martyr, y. S. Sigismundo Rey, y Martyr.



*à Praga dove si Corono Rudolfo Re di Boemia de
re. como Carlo ſuo ſuocero nel pròto diugno 1575
il giorno de S. Matia al Seren^{mo}
G. Arcimboldo feci 1575*

A másik szemtanú, Giuseppe Arcimboldo rajza II. Rudolfról a cseh koronával, 1575. Prága, Národní galérie

Salio su Mag^e de Consejo y quedaron los demás tardando del neg^o. del q^e nunca uvo resolucion publica hasta el Martes. 6. de 7^{bre} enel q^e dia se llevola nueva al Emper^{or} q con la Emper^{iz} y sus hijos, yel Nuncio Apostolico, y embaxador de España estava tres leguas de Praga, en Brandays casa de Plazer de su Mag^e Publicada la Election del Seren^{mo} Rudolfo Rey de Ungria, en Rey de Bohemia, determinose q fuese la coro-

(fol. 151v)

nacion el dia de S. Mattheo, y por ser aquel dia las quatro temporas, el Nuncio de su Sanct^e por autoridad Aplica transfirio la fiesta al Jueves, q dando la Vigilia en el Martes.

El Martes. 20. de 7^{bre} à las nueve de la mañana, salio vestido de Pontifice el Arcobispo de Praga à la Capilla mayor de la yglesia pirncipal, a aguardar las Mag^e y al nuevo Rey, y a sus her^{mos}. y aviendo llegando se canto, *Te deum laudamus*. y dixo el Arcobyspo el verso, *Dñe salum fac regem*. etc. y tres oraciones, en la ultima dellas nombrava al nuevo Rey. y luego duo la benedicion de Pontifical. y bolvieron sus Mag^{es} à palacio por el orden Sigiente, q es el mesmo q guardaron al venir.

La guardia venia haciendo lugar, y luego todos los Gentiles h^{es} y Cavalleros criados del Emper^{or} y del Rey, por q este dia yel de la Coronacion, no tenia ellos q servir, por q el Reyno tiene sus oficiales. seguian a estos todos los prncipales de Bohemia, y luego los Embaxadores del Papa, del Rey de Spaña, y dela Señoria de Venecia. Venian luego los Archiduques Maximiliano vestido de Colorado, Matthias y Ernesto de blanco, y el nuevo Rey electo de amarillo. Seguia a sus alt^{es} el Marchal de Moravia con el Es* que desnudo, y luego el Emper^{or} en una silla, q por la gota no puede ya an* Acompañavale la Emper^{iz} y ambas Mag^{es} yuan vestidos de seda negra. El Emper^{or} levava una ropa larga de damasco, y gorra. y la Emper^{iz} un Capollo de raso ala Tudesca. Pusieronse en la Capilla por este orden. Al Lado del Evang^o debaxo de un dosel de brocado el Emper^{or} y Emper^{iz} El tenia silla cubierto de brocado, y ella coxines, y su sitial para entrambos cubierto de brocado. un poco mas abaxo estava el Seren^{mo} Rudolfo nuevo electo, tenia un sitial cubierto de brocado, en q estava el solo. y las Espaldas avia dosel de brocado sin cielo, y un poco mas abaxo los Archiduques, con sitial, y dosel de brocado. Al otro lado enfrente delos Archiduques estavan los tres embaxadores, tenian sitial cubierto de carmesí, y dosel de lo mesmo. Mientras se hazia esta Ceremonia q era publicacion del nuevo Rey, Jugava mucha artilleria, y sonavan muchas trompetas, y Atambores, yel organo de la yglesia. Este mesmo dia por la tarde partieron muchos

(fol. 152r)

Barones y personas principales a quien tocava, de la Ciudad de Praga al Castillo llamado Carlestein q ay tres leguas, para traer la Corona, Sceptro y Pomo de oro, y Estoque para ser coronado el nuevo Rey electo. Estam todas estas piecas juntamente con los privilegios del Reyno en este Castillo debaxo de mucha llaves, Las q^{es} estan en poder de diversas personas muy principales del Reyno. y todas las vezes q huviese coronacio se an de traer de alli. El orden con q se traxeron esta vez fue el sigiente. Miercoles 21 de 7^{bro} a las tres y media de la tarde, llegaron con la corona, los Barones q avian ydo por ella. Venian delante dos Trompetas de Campo, y luego 77 Cavallos de la Guardia de Archeros de su M^e y à estos

seguia un Atambor de acavallo y luego doze trompetas Imperiales. Venia despues el Rey de Armas del Reyno, q es un Leon en campo roxo. y à este seguia un coche con seys Cavallos blancos, cubierto de seda negra, y bordado, enel qⁱ venia atravesada un arca cubierta con un dosel de brocado. y en ella venia la Corona, q es pieca de gran valor, tiene muchas piedras, y perlas de gran estima. y las flores della todas estan en figura de Cruz, y en una dellas ay reliquias de S. Wescelao. Cercavan el coche muchos hombres principales à pie detras del venian doze hombres principales del Reyno a cavallo. y en retaguardia 77 Cavallos dela guardia de su M. por este orden fueron hasta la yglesia mayor: En la qual ay una Capilla del glorioso. S. Wenceslao martyr patron de Bohemia, y Duque della, antes q fuese Reyno, en esta Capilla estava el R^{mo} Arçobispo aguardando la Corona, y lo demas q trayan. y aviendo metido alli el arca, y abiertola con diversas llaves, q diversara personas del Reyno tienen, sacaron una Cruz muy grande y muy hermosa de gran precio, en la qⁱ ay una Cruz hecha del madero de la + de Cristo, Larga de un gеме, y lo mesmo de ancha. y un pedaço de un Clavo de Cristo. y otro de una de las sogas con q fue atado, y dos spinas de la Corona, y un pedaço de la spogna. Sacaron obra un cristal como medio guevo, y enel queco esta un pedaço de lienço ensagrentado, y be buril estan sacadas unas letras q dizen. *De panno cruentado, quo Chr̃s fuit precintus in Cruce. Datum per **

(fol. 152v)

num Papam quintum: Carolo iiij Roman Imperat. Sacaron una Veronica de grande devocion y muy antigud. y la Corona, Sceptro, pomo, y Estoque, y todo selo entrego el Virrey el Arcobyspo, el qⁱ lo puso todo sobre el altar, y alli dia sigiente. Cerrose la puerta de la Capilla q es de hierro y muy fuerte, y tiene muchas llaves. En esta Capilla esta el S. Sacram^{to} y la pila del Baptismo.

El dia sigiente Jueves à las ocho de la mañana, en el qⁱ se celebrava la fiesta del glioso. S. Mattheo, el R. Arcobispo de Praga, vestido de Pontifical, se fue ala dicha Capilla de S. Wenceslao. yuan delante de su S^{ria} Ill^{mo} quinze Abbades de Mitra, y a sus lados del R^{mo} dos Obpos el dela nueva Ciudad, q es predicador del Emper^{or} y el de Wratislava, q es Capitan General en el Marquesado de Silesia, y ambos yauan de Pontifical. y alli estuieron aguardando viniese el Rey, para q tomase la benedicion de Dios principal^e y de s. Wenceslao y despues yr à la Capilla mayor donde se avia de hazer el off^o y le avian de coronar Alas ocho y media vinieron sus Mag^{es} y delante dos Reyes de Armas, el de Bohemia à la derecha, y el de Ungria à la yzquierda. venian otros dos Reyes de Armas Imperiales. Seguian a estos los tres embaxadores ya dichos. y vestido de tela de oro parda. yel Capote con tres faxas bordadas. y Maximiliano y Matthias de blanco, y las capas negras con dos faxas bordadas, y todos tres con gorras, y plumas negras, y blancas. Venian luego diuersas personas principales del Reyno con el Sceptro y Mundo de oro, y Estoque del Emper^{or} y despues seguia su M^e sentado en silla vestido de Emper^{or} con alba, Dalmatica, y Capa, y la corona en la cabeça. Acompañava al Emper^{or} la Emper^{iz} a la mano yzquierda. y aß entraron en la Capilla mayor, y se sentaron por el orden q el Martes, excepto q el Sitial del Rey no estava en el lugar q aquel dia, à causa de las ceremonias q se avian de hazer. Estava junto ala Rexa dela Capilla mayor una silla cubierta de brocado, y delante un sitial cubierto de lo

mesmo, y junto al altar mayor otro sitial, al qual llevaban al Rey los dos Obyspos quando se avian de hazer las Ceremonias. Venia luego despues dela Emper^{or} el Guido del Arcobyspo, y despues todos los de las mitras, y las Cruzes de Reliquias

(fol. 153r)

y Veronica q quedaron deposatas en S. Wenceslao. Venian luego diversas personas con el Sceptro, Estoque y Corona, y esta traya el Virrey Desques venian dos Acolythos con los Baculos pastorales de los dos Obyspos, los q^{tes} siempre acompañavan el Rey letenian en medio. A estos seguian quatro personas principales, el uno traya en un plato de plata, un pan dorado, y otro traya otro pan plateado. y el tercero un barrilico dorado lleno de vino, yel ultimo otro barril plateado lleno de vino. todo lo q^{te} era para el offerrecer a la miſa. Venian luego los dos Obyspos trayendo al Rey en medio vestido de blanco, y con alba, y dalmatica de brocado, y Capa de lo mesmo. Entrando en la Capilla mayor el Rey, le guiaron los dos Obyspos a la silla q estaba puesta para su Alt^{er} con su sitial debaxo de un Cielo de brocado (y lo mesmo tenia el otro sitial donde se hazian las ceremonias) y se sento en la silla, haziendo reverencia al altar, y a sus M^{tes} El Arçobyspo q venia atras de su M^{te} se fue derecho al altar, y en la grada ultima començo à dezir ciertos versos, y oraciones. Los q^{tes} acabados, llevaron los dos Obyspos al Rey al Sitial junto al altar, y ally dixo otras oraciones el Arçobyspo buuelto al Rey q estaba de rodillas Acabadas estas oraciones començo el Arçobyspo la letania, y prosiguieron la los Cantores hasta el verso, *Peccatores te rogam.* y luego el Arçobyspo buuelto al Rey, començo à dezir, *ut hunc electum tuum regere et conservare digneris.* y respondiam *te rogamus* etc. y dixo otros dos versos a este proposito. y dichos los Cantores començaron el verso, *Agnus dei,* y hasta *Christe audi nos.* y dicho esto el Arçobispo dixo otras oraciones y los Obyspos llevaron al Rey à su silla.

Immediatamente despues desto se començo la Miſa de. S. Mattheo, muy solemne, y estuvo siempre sentado el Rey, hasta q el Arçobyspo entono la Gloria, q se levanto, y estuvo en pie hasta q se començo la Epistola. Dicha la Epdla, y el Alſa. llevaron los Obyspos al Rey al sitial q estaba junto al altar, y començo a leer el Virrey, lo q avia de jurar el Rey y leydo juro su Alt^{er} en manos del Arçobpo q estaba sentado, y mientras jurava todos los principales del Rey, no estaban muy cerca, y muy attentos a lo q jurava. Hecho el Juramento y estando de rodillas el Rey se sentado el Arçobpo, y dixo ciertas oraciones, y el obypo de la Nueva ciudad dixo luego otras, y mas, quitaron le luego la Capa

(fol. 153v)

y Dalmatica, y Alba, y los botones del Jubon del braço derecho. q los tenia hasta el codo y ungióle con olio s^{to}. el Arcobpo la tabla del braço, y dixo ciertas oraciones. Descubrieron las Espaldas para lo qual venia la ropa apunto q era una Cuera, de Ambar y un Jubon de raso blanco, abiertos del Collar abaxo, una quarta, y con sus botones, y la camisa tambien estava abierta. yongieron le las Espaldas, y dixo luego oraciones, y ungióle el pecho, y dixo oraciones, y le pueson la Dalmatica, y la Capa, Bendixo el Arçobpo el Estoque, y se le puso en la mano, y dixo oraciones. Despues se la ciño al Rey. y dixo oroñes. pus le el Sceptro en la mano derecha, yel pomo de oro en la yzquierda aviendo los bendezido primero, y diziendo oraciones despues. Acabado esto se puso el

Virrey sobre las gradas del altar, y hablo en alta voz con el pueblo trez vezes, pidiendoles su consentim^o para q fuese coronado por Rey, y respondian q sy pusole luego el Arçobpo al electo la Corona del Rey, la q^{te} tomo de mano del Virrey y dixo oraciones aviendo se la puesto. Hecho esto fue el Rey lleuado de los dos Obpōs, tras del altar mayor, à limpiarle bien el olio del braco, pecho, y spaldas y despues desto le traxeron à su silla, en la q^{te} oyo sentado ciertas oraciones, y exhortaciones q el Arçobpo le vino à leer ally. y leydas se bolvio al altar. y el Virrey le hablo al nuevo Rey en alta voz.

Entono luego el R.^{mo} *Te deum, Laudamus.* y prosiguiendo el Choro, y mientras se cantava, yuan todos los principales de Bohemia en proceſion alrededor del Rey nuevo, q estava sentado, començavan del mano derecha y yuan hasta la yzquierda uno a uno, y tocavan con la mano derecha en la parte yzyquierda de la Corona y bejavan su mesma mano antes, y despues, que tocavan. Llegando al verso *Te ergo quesumus,* se pusieron el rey, y todos a rodillas. y acabado el verso se levantaron. y se començo a cantar el Evang tenian el Diacono y Subdiacono Mitras, no siendo mas q Canonigos dela yglesia de Praga, por q los tales gozan deste privilegio. Mientras el Evangelio se cantava, armo tres Cavalleros, para lo q^{te} le davan el Estoque desnudo, y con el les dava sobre el ombro derecho tres golpes de llano. yuo tuvo Ce^{mo} mientras se dixo el Evang^o y acabado se la bolvio a poner el Virrey y armo otro Cavallero. traxeronle el libro del Evang^o à bejar a solo el

(fol. 154r)

nuevo Rey, aviendo besado se sento. Hizo el servicio al Evang^o el Obispo de la nueva Ciudad. Al verso del *Credo,* *Et incarnatus est.* se hincó de rodillas el Rey. El qual se sentado en diziendo el Arçobpo *oremus* para la offrenda, y le llevaron, los dos Obyspos al altar donde offerrecio los dos panes y dos barriles, y los servia el Obyspo de Wratislavia. Aviendo offerrecido el Rey, pidio la mano al Arcobispo con mucha humildad, y con la mesma le fue negada. Bolvio à su asiento, tomando el Sceptro y pomo, q para offerrecer avia dexado. Sentose hasta tanto q dezia el Arcobpo *sursum corda,* q se levanto, y le quitaron la corona y diziendo *gratias agra** Le hincó de rodillas Prosiguiendo la Miſa y aviendo cantado los *Agnus dei* se bolvio el Arcobpo al Rey, y le echo tres bendiciones distintas, a cada unas de las q^{tes} respondia el Choro, Amen. La paz se le dio solo Rey, sirviola el Obypo de Bratislavia. Fue luego à comulgar, y pusose de rodillas en la grada del altar, llevavan delante las insignias reales Corona, Sceptro pomo, y Estoque. Sirvieron la toalla para comulgar el Virrey, y otro muy principal. Para darle la ablucion con un Caliz, hizo la salva el Obpo. de Bratislava, bolvio à su silla, llevando delante las dichas insignias y dicho *Ite miſa est.* Le pusieron la corona. y al Emper^{or} tambien q avia estado sin ella, a toda la miſa, y tenia gorra con q se cubria. y la quitava al nuevo quando pasava ante sus M^{tes} y les hazia Cortesia y reverencia.

Acabada a miſa, los Embaxadores fueron à dar el parabien à sus M^{tes} y al nuevo electo, començaron à salir por en orden q avian entrado. El Rey yua alas Espaldas del Emperador, vestido como avia estado en la miſa, y con la Corona, y Sceptro y pomo, la Emper^{iz} yua atras y ayudava à descendir de los tablad^{os} q avia à su M^{te} su Cavallerizo mayor, y aſi fueron hasta palacio, donde se desnudaron el Emper^{or} yel Rey y * sentaron à commer, y no banquete General.

El ornamento con q se dixo la Miſa era de la Capilla de la Emper^{ra} pieça de gran valor, y estima, toda la labor, de las Canefas, faldones, mangas, Collares, Xanastros, Cordones frontalera, y mangas de frontal, Capilla, pano de atril, y Caxa de Corporales todo es perlas, y dellas se haze toda

(fol. 154v)

la labor. La Capa deste Terno tenia puesta el Emper^{or} avian se la añadido para este acto muchas piedras de gran valor y particularm enel pectoral, y Çanefa

En saliendo sus Mag^{es} de la yglesia, comenca la gente à tomar quien mas podia de unos paños colorados con q estava cubierto el suelo de la Capilla y otro pedaço de yglesia q se avia tomado hazer tablado delante de la Capilla, para q la gente principal pudiese asystir à la fiesta.

Avia muchos andamios al redor de la Capilla, a la mano derecha estava uno principal, adereçado con muy ricos doseles, y en este estavan las Infantas y la Camarera mayor, y las Damas, y dueñas de honor de M^{te}

Rela^{on}: dela election y
Corona^{on} de principe
Rudolfo en Rey de Bohemia
q̃ se hizo en Praga a
xxij. de sept^{br} 1575

(fol. 151r)

Beszámoló Magyarország felséges királyának, Rudolfnak Csehország királyává választásának eseményeiről és a koronázásról, amely ebben az évben, 1575 szeptember 22-én történt.

A cseh királyság országgyűlése a dicsőséges Szent Máté apostol vigiliájával kezdődött. Először Prága érseke, a királyság főpapja pontifikált misét a Szentlélekhez, az országgyűlés pedig, ahol számos igen súlyos, az isteni és az emberi kormányzást érintő ügyeket vitattak meg, egészen augusztus 17-ig tartott. A következő napon, a mondott hónap 18. napján, csütörtökön ismét misét mondtak a Szentlélekhez, amelyen úgy, mint az elsőn, részt vett Ófelsége a Császár és Magyarország királya is, valamint Ernő, Mátyás és Miksa főhercegek, meg a királyság összes bárója és azok, akiknek képviselőként jogukban állt a tanácsba lépni. A rövid mise után mind együtt mentek a Császárárt, hogy őfelségét, aki az oratóriumban várakozott, ahonnan a misét hallgatta, a tanácsba kísérik. Ott Ófelsége hanyatló egészségi állapotára, állandó betegségeire és a közjóra hivatkozva, meg arra, hogy milyen fontos lenne egy királyi utód, azt kérte, ne szalasszák el a kedvező alkalmat, hiszen úgyis azért gyűltek össze, hogy a közállapotokat és a királyság javát vitassák meg. A tanácsstagok egyetértettek őfelségével és azt ígérték, rövidesen válaszolnak neki. Ettől a naptól fogva az Érsek prédikációkat és körmeneteket rendelt el egyházmegyéjében, olyan királyt kérve Istentől, aki az ő szolgálatára és a köz javára egyaránt alkalmas. Körmeneteket tartottak Prága templomában hétfőn, szerdán, pénteken, így módon keresték föl a királyság négy szent patrónusát, Szent Vitus mártírt, Szent Vencel mártírt, Szent Adalbert püspököt és mártírt, Szent Zsigmond királyt és mártírt. Ófelsége kijött a tanácsból, a többiek bent maradtak, hogy az ügyet megtárgyalják, amelyről határozatot nem közöltek egészen szeptember 6-ig, keddig. Kedden megvitték a hírt a Császárnak, aki a Császárnővel és

a fiaival, meg az apostoli nunciussal és a spanyol követel Prágától három mérföldnyire Brandysban, Ófelsége kélakában tartózkodott. Miután kihírdették a felséges Rudolf, Magyarország királyának Csehország királyává választását, úgy határoztak, hogy a koro-

(fol. 151v)

názás Szent Máté napján legyen, mivel az a következő évszak első napja. Öszentsége nunciusa azonban apostoli tekintélyével élve az ünnepséget csütörtökre tette át, így vigiliája keddre esett.

Szeptember 20-án, reggel kilenckor főpapi ruhába öltözve ment Prága érseke a főtemplom nagy kápolnájába, hogy ott várja be Ófelségeéket, meg az új királyt és fivéreit. Miután megérkeztek, a kórus a *Te Deum Laudamus* énekelte, az Érsek pedig a *Domine Salum fac regem* etc. verset mondta el, és még három imát, melyek közül az utolsóban megnevezte az új királyt, és rögtön után főpapi áldást osztott. Ezt követően Ófelségeék ugyanabban a sorrendben tértek vissza a palotába, ahogyan jöttek, ami pedig a következő volt:

Legelől a testőrség tört utat, őket követték a császár és a király nemesemberei és lovagjai, akiknek ezen a napon és a koronázás napján nem kellett szolgálatban lenniük, mert az ilyen alkalmakra a királyságnak is megvannak a maga tisztjei. Ezután Csehország főrendjei következtek, majd a pápa, a spanyol király és a velencei Signoria követei jöttek, azután Miksa főherceg színes ruhába öltözve, Mátyás és Ernő fehérben, az újonnan megválasztott király pedig sárgában. A főhercegeket Morvaország marsallja követte kivont karddal. A Császár, a Császárnő kíséretében hordszéken érkezett, mert a köszvény miatt nem tudott járni. Ófelségeék mindketten fekete selyembe öltöztek. A Császár hosszú damasztruhát és sapkát, a Császárnő német módra sima atlaszköpenyt viselt. A kápolnában a következő sorrendben helyezkedtek el: Az Evangélium oldalán brokátbaldachin alatt ült a Császár és Császárnő. A Császár széke brokáttal volt borítva, a Császárnőén díszpárnák sorakoztak, és a kettejüknek szolgáló díshely is brokát borítású volt. Kicsit lejjebb Ófelsége, az újonnan választott Rudolf ült egyedül egy brokáttal bevont széken, mögötte brokát falikárpittal baldachin nélkül. Még lejjebb díshelyen ültek a főhercegek, az ülések mögött brokátkárpitok függtek. A másik oldalon, a főhercegekkel szemben ült a három követ, karmazsinborítású padon és ugyanabból az anyagból készült kárpittal hátul. Az új király kihirdetésének ceremóniája közben a tűzéség számos üdvölvést adott le, szóltak a trombiták és a dobok, meg a templom orgonája. Ugyanennek a napnak a délutánján

(fol. 152r)

azok a bárók és főemberek, akiket ez illetett, Prága városából Karlstein várába indultak, amely három mérföldre van onnan, hogy az újonnan választott király koronázására elhozzák a koronát, a jogart, az arany országalmát és a kardot. Ezeket a tárgyakat a királyság kiváltságlevelével mind ebben a kastélyban őrzik sok lakat alatt. A kulcsok a királyság különböző előjáróinál vannak, és valahányszor koronázásra kerül sor, ezeket minden alkalommal elhozzák onnan. A sorrend, amelyben ez alkalommal a jelvényeket szállították, a következő volt: szeptember 21-én, szerdán fél négykor érkeztek meg a bárók a koronával. Előttük két haditrombitás ment, azután Ófelsége 77 alabárdos testőre, ezeket követte egy dobos lovon, azután tizenkét császári trombitás, majd a

királyság címerkirálya; egy oroszlán vörös mezőben. Ezt egy hat fehér ló vontatta, hímzett fekete selyemmel borított kocsi követte, amelyen brokátbaldachinnal fedett árkád ívelt át. Ezen volt a korona, amely nagyon értékes darab, számos drágakő és sok gyöngy díszíti. Virágai mind kereszt alakúak, és az egyikben Szent Vencel ereklyéi vannak. A kocsit gyalogos főemberek vették körül, mögötte pedig a királyság tizenkét előjárója lovagolt. Az utóvédet Ófelsége gárdájának 77 lovasa alkotta. Ebben a sorrendben vonultak a főtemplomig. A templomban van egy, a dicsőséges Szent Vencel mártírnak szentelt kápolna, aki Csehország patrónusa, és mielőtt az királyság lett volna, hercege volt. Ebben a kápolnában várta a főtisztelendő Érsek a koronát és a többi tárgyat, amiket még hoztak. Bevitték a ládát, és a királyság különböző főembereinél lévő különféle kulcsokkal kinyitották. A ládából egy hatalmas, szép és nagyon értékes keresztet vettek ki, amelyben egy Krisztus keresztjének fájából készült kereszt van. A keresztbe – melynek széle és hossza egyaránt egy arasz – foglalták még Krisztus egyik szilánkját, meg egy darabot azokból a kötelekből, mellyel Krisztust megkötözték, a töviskorona két tövisét és a szivacs egy morzsáját is. Ezután egy kisebb tárgyat vettek elő, amelyben fél tojás nagyságú kristály volt, a kristály alatt lévő mélyedésbe pedig az átvérzett ágyékkendő egy darabját tették. Véssett felirata a következő mondia: *De panno cruentado quo Chr̃s fuit precintus in cruce. Datum per*

(fol. 152v)

num Papam quintum Carolo iiii Roman. Imperat. A ládából elővették még egy nagy áhítattól övezett, nagyon régi Veronikát is, kivették a koronát, meg az országalalmát és a kardot. Az alkirály az összes jelvényt átadta az Érseknek, aki az oltárra tette, és ott hagyták őket másnap reggelig. Azután bezárták a kápolna sokzáras, erős vaskapuját. Ebben a kápolnában van egyébként az Oltáriszentség és a keresztelõmedence is. A következő napon, csütörtökön reggel nyolckor celebrálták a dicsőséges Szent Máté ünnepét. Prága főtisztelendő érseke főpapi ruhában ment az említett Szent Vencel-kápolnába. A kegyelmes úr előtt tizenöt mitrás apát vonult, főtisztelendőségét pedig két főpapi ruhás püspök fogta közre, egyikük az Újváros püspöke, a császár hitszónoka, a másik Boroszló püspöke, a Sziléziai határgrofság generálisa volt. A kápolnában várták be a király érkezését, aki azért jött, hogy elsősorban Isten, azután Szent Vencel áldását megkapja, majd a főkápolnába menjen, hogy ott a szertartásokat elvégezzék és megkoronázzák. Ófelségék reggel fél kilenckor jöttek, elől a két címerkirállyal, jobbról Csehország, balról Magyarország címerkirályával, és még két császári címerkirállyal. Ezek után a már előbb említett három követ vonult. Közvetlenül utánuk a főhercegek jöttek, Ernő sötét aranszövet ruhában, és három hímzett sávval díszített köpenyben, Miksa és Mátyás fehérben, két hímzett csikkal díszített fekete köpenyben, mindhárman fekete és fehér tollas fővegen. Utánuk a királyság különböző főemberei jöttek a jogarral, az arany glóbuszszal és a császári karddal. Őket követte Ófelsége egy hordszéken császári módon öltözve, albában, dalmatikában, palástit, fején koronával. A Császárt bal felől a Császárnő kísérte. Így léptek be a főkápolnába, és a keddi rendben ültek le, csak a király széke nem az akkori helyén, hanem a főkápolna rácsa mellett állt az előírt szertartások miatt, és volt a főoltár mellett még egy másik szék is, ahhoz kíséri majd a királyt a két püspök, mikor a

ceremóniára sor kerül. A Császárnő után az Érsek [...]e jött, azután mindazok mitrásban, akik a keresztbe foglalt ereklyéket

(fol. 153r)

és a Veronikát a Szent Vencelben helyezték el. Utánuk különböző személyek jöttek, a jogarral, a karddal és a koronával.

Ez utóbbit az alkirály hozta. Ezután két acolitus következett annak a két püspöknek a pásztorbotjaival, akiknek két oldalról közrefogva mindig a királyt kellett kísénniük. Utánuk négy főember, egyikük a misefelajánláshoz ezüsttálcan aranyozott kenyeret hozott, a másik ezüstözött kenyeret, a harmadik borral színültig töltött kis aranyozott kancsót, az utolsó ezüstözött kancsót hozott, szintén tele borral. Azután a két püspök két oldalról közrefogva kísérte a fehér ruhába, albába, brokát dalmatikába és ugyanabból az anyagból készült palástba öltözött királyt. Mikor a király a főkápolnába lépett, a két püspök egy székhöz vezette, ahol egy brokátmennyezet alatt volt Ófelsége helye előkészítve (ugyanilyen baldachin volt a másik szék fölött, ahol a szertartásokat végzik). A király meghajolt előbb az oltár, majd Ófelségéek előtt. Az Érsek, aki Ófelsége mögött állt, az oltár jobb oldalához lépett és az utolsó lépcsőfokon néhány verset és imádságot mondott. Mikor befejezte, a két püspök a királyt az oltár melletti helyéhez vezette, az Érsek pedig a térdelő király felé fordulva újabb imákat mondott. Az imák után az Érsek belekezdett a litániába, az énekesek a *Peccatores te rogamus* versig folytatták. Ezután az Érsek a király felé fordult és belefogott az *ut hunc electum tuum regire et conservare digneris*be, mire azt válaszolták, *te rogamus* etc., és még két hasonló tárgyú verset mondott. A már említett énekesek az *Agnus Deit* a *Christe audi* nosig énekelték, és ezt a részt más imákkal együtt már az Érsek mondta. Ezután a püspökök a helyére kísérték a királyt. Közvetlenül ezután kezdődött Szent Máté ünnepélyes miséje. A király egészen addig ülve maradt, míg az Érsek el nem kezdte a *Gloriát* énekelni, akkor fölállt és állva maradt a *Lecke* kezdetéig. Miután elhangzott a *Lecke* és az *Alleluja*, a püspökök a királyt az oltár melletti székhöz vezették. Az alkirály fölolvasta a király esküjét. Ófelsége az Érsek kezébe tette le az esküt, aki az eskütétel alatt ülve maradt. A király főemberei távolabb voltak, és nem nagyon figyeltek az esküre. Térden állva esküdött a király, miközben az Érsek ülve maradt és imádkozott, utána pedig az Újváros püspöke mondott több imát. Ezután a királyról levették a palástot,

(fol. 153v)

a dalmatikát, az albát, és a könyéig gombolható ujjast a jobb karján kigombolták. Az Érsek, miközben imádkozott, szent olajjal megkenste a karját. Utána lemeztelenítették felsőtestét, és később felveendő ruhája is elő volt már készítve; egy borostyánszínű bőrzubbony, az alacsony gallérú sima fehér ujjas, egy derékig érő gombos köpeny és egy nyitott ing. Felkenték a hátát, imádkoztak, felkenték a mellét, imádkoztak, föladták rá a dalmatikát és a palástot, az érsek kezébe vette és megáldotta a kardot, majd a király derekára kötötte és imádkozott. Utána megáldotta, és a király jobbája tette a jogart, bal kezébe az országalalmát, majd imádkozott. Mikor ezt elvégezték, a király az oltár lépcsőjére lépett és hangosan szólt a néphez, háromszor kérte hozzájárulásukat a koronázáshoz. Mindháromszor igennel válaszoltak neki. Ezután az Érsek a megválasztott fejére tette a királyi koronát, ame-

lyet az alkirály kezéből vett át. A király fejére tette a koronát, utána imádkozott. Miután ez megtörtént, a királyt két püspök a főoltár mögé kísérte, hogy karjáról, melléről és hátáról letöröljék az olajat, majd a helyére vezették, ahol ülve meghallgatta azokat az imádságokat és buzditást, melyet az Érsek az oltár felé fordulva olvasott föl, és amelyeket az alkirály hangosan elismételt az új királynak.

Rögtön ezután Ötisztelendősége belekezdett a *Te Deum Laudamus*ba, a kórus kísérte, s közben Csehország összes főembere fölvonult a székén ülő király körül. Jobb oldaláról kezdték, és egyenként a bal oldala felé vonultak, miközben megérintették a korona bal felén lévő keresztet, úgy hogy előtte és utána megcsókolták azt a kezüket, amellyel a koronát megérintették. Mikor a *Te ergo quesumus* szakaszhoz értek, a király és mind letérdeltek, a vers befejeztével pedig fölálltak. Utána az Evangeliumot énekelték, a diakónus és az alszerpap mitrával a fejükön állva, a prágai templom kanonokjai azonban – mert kiváltságaik közé tartozott – ülve maradtak. Mialatt az Evangeliumot énekelték, három lovag felkészült; egy csupasz kardot adtak át a királynak, hogy az a kard lapjával három csapást mérjen a jobb vállukra. Míg az egyiket lovaggá ütötte, folytatták az Evangeliumot, a szertartás végeztével pedig a király visszaadta a kardot az alkirálynak. Miközben a másik lovag készülődött, csókra nyújtották az új királynak, de csak neki az Evangeliumot,

(fol. 154r)

aki megcsókolta, s azután leült. Ezt a szertartást az újáró püspöke végezte. A *Credónál*, az *Et incarnatus est*nél a király térdet hajtott, majd ülve hallgatta az érsek könyörgését a felajánlásért. A két püspök ezután az oltárhoz kísérte, ahol vett a két kenyérből, és ivott a két kupából, melyeket a boroszlói püspök nyújtott oda neki. Miután kiszolgálták a királyt, az idegen alázatosan az Érsek kezét kérte, aki hasonló alázattal tagadta meg a kérését. A király visszatért a helyére, ismét kezébe vette a jogart és az országalmát, amiket az áldozás idejére hátrahagyott. Leült, és ülve maradt addig, amíg az Érsek a *Sursum cordát* nem kezdte mondani. Akkor fölállt, és állva maradt, levették a fejéről a koronát, a *Gratiast* viszont térdén állva hallgatta. Folytatódott a mise, és miközben az *Agnus deit* énekelték, az Érsek a király felé fordult, és háromszor, három különböző módon megáldotta. A kórus mindegyikre Ámennel válaszolt. A békecsóktáblát csak a királynak nyújtotta Boroszló püspöke.

Azután áldozni ment, az oltár lépcsőjére térdelt, előtte a királyi jelvényeket vitték, a koronát, a jogart, az arany országalmát, meg a kardot. Az áldozáshoz a törülőkendővel az alkirály és egy másik főember szolgáltatta. A kézmosáshoz a boroszlói püspök nyújtotta a kelyhet. Ezután a király visszament a helyére, előtte a mondott jelvényeket vitték. Ekkor fölhangzott az *Ite Missa est*. Föltették a király koronáját, meg a Császáret is, aki a mise alatt végig korona nélkül, főveggel a fején ült. A király, mikor Ófelségéék előtt előtt elment, levette a koronát, és udvarias bókkal köszöntötte őket.

A mise végeztével a követek jókívánságaikat fejezték ki Ófelségééknek és az újonnan megválasztottnak, majd kifelé indultak abban a sorrendben, ahogyan beléptek. A király a császár háta mögött vonult ki, olyan öltözékben, amilyenben a misére jött, koronával, jogarral, országalmával. A Császárnő mögöttük ment, a deszkapallón való leereszkedésben a királyi főlovászmester segítette. Így vonultak a palotáig, ahol a Császár és a király és (*) átöltözött, majd a többiekől elkülönülve asztalhoz ültek. Az együttes, amelyben miséztek, a Császárnő kápolnájáé volt, értékes és nagyrabecsült, a szegélyektől, a ruhák aljáig és a gallérokig gondosan megmunkált darabok. A Császárnő kápolnájából származtak a baldachinok, a zsinórzatok, az oltárelőtétek, és az oltárterítő, a könyvállványokat borító szövetek és a Corporálék tokja is. Minden onnan való és szépen

(fol. 154v)

kidolgozott. A nagymisést celebráló pap öltözékének palástját, ami a Császáré volt, külön erre az alkalomra értékes drágakövekkel rakták meg, főleg a mellpántján és a szegélyén.

Mikor Ófelségéék kiléptek a templomból a nép kezdte leszedni a kápolna padozatát borító színes szöveteket, ki mennyit tudott, és a templomban a kápolna előtt ácsolt emelvényt borító szöveteket, amelyet azért emeltek, hogy a főemberek részt vehessenek az ünnepségen. A kápolna körül sok állványzat volt, az egyik főállványzatot jobb kéz felől állították föl, gazdag ékű kárpitokkal díszítve, ezen foglaltak helyet az infánsok, a főkamrás és a Császári Felség udvarhölgyei.

Beszámoló Rudolf herceg cseh királlyá választásáról és koronázásáról, amely Prágában történt 1575 szeptember 22-én.

Mojzer Anna

JEGYZETEK

1 L. E. G. Jacob: Grundzüge der Geschichte Portugals und Übersee-Provinzen. Darmstadt 1969

2 L. A. C. de Sousa: História Genealogica da Casa Real Portuguesa. Coimbra MCMXLVI, tom. III. livro IV.; M. Pereira: Crónica de D. Sebastião, ms. BNL cod 477., fols. 8–9.

3 K. F. Schwartzberg: Die Sankt Wenzels-Krone und die böhmischen Insignien. Wien–München 1960, 19–20.

* A csillaggal jelölt részek az oldaltükör nagyságát figyelmen kívül hagyó ragasztás következtében olvashatatlan szavakat jelölnek.

A levéltári kutatásokat az Instituto da Cultura e Lingua Portuguesa (ICALP) ösztöndíja tette lehetővé számomra.

A COROAÇÃO DEL-REI DE HUNGARIA RODOLFO II. POR REI DE BOHEMIA – RELAÇÃO MANUSCRITA ENTRE OS DOCUMENTOS DA CASA REAL PORTUGUESA

São raras as „hungaricas” disponíveis nas bibliotecas e nos arquivos de Potrugal. A relação da coroação „en Rey de Bohemia” em 1575 do futuro imperador Habsburgo Rodolfo II., filho e herdeiro de Maximiliano II., e a descrição das cerimónias da coroação por rei de Hungria de Matthias II. no ano 1608 – irmão mais jovem de Rodolfo II. – pertencem a estas raridades. (Relacion de la Coronacion del Archiduque Mathias por Rey de Hungaria – com tradução e notas, publicado em: *Ars Hungarica*, 1994, I. 45–50.) Ambas as cartas são encadernadas num códice que faz parte da Biblioteca da Ajuda de Lisboa, intitulado *Governo de Espanha, Reys de Portugaliae, Primeiros de Castela* (tom I. cota 51–IX–9), junto com várias ordenações e regulamentos manuscritos e impressos relativos à casa real portuguesa. O autor desta carta não se conhece, o destinatário foi provavelmente D. Sebastião I. o malogrado rei de Portugal. (1568–78).

As relações embora que sejam minuciosas, só contam um

facto ou um aspecto que podemos considerar uma novidade até agora não mencionada tão sublinhadamente nas outras descrições destes acontecimentos; em ambos os casos as coroas dos reis ou príncipes-fundadores canonizados (na Bohémia a de S. Venceslao, e na Hungria a coroa de Sto. Estevão) foram tartados como reilíquias; aqui por exemplo os homens „principales” tocavam com a mão direita a parte exquerda da coroa, quer dizer aquela parte onde segundo o autor foi engastado uma reliquia de S. Venceslao. Quanto ao gesto, não se engana, mas a reliquia da coroa de S. Venceslao é uma espina da Coroa de Cristo.

Que outros cronistas, os escrivães da casa real dos Habsburgos não perstaram muita atenção a este detalhe da cerimonia a meu ver demonstra, que eles acharam parte mais comum da coroação, mas talvez por ser uma especialidade pare ele, tinha suscitado o interesse do autor desta relação vindo quer de Espanha, quer de Portugal.

GRÓF BARKÓCZY FERENC EGRI PÜSPÖK FELSŐTÁRKÁNYBAN ÉPÍTTETETT FUORCONTRASTI KASTÉLYA S ANNAK 1761. JÚLIUS 17-I LETÁRA

Tárkány az egri püspökségek Borsod vármegyében fekvő ősi birtoka volt. Először IV. Béla király 1261. évi oklevelében szerepel,[1] s így természetesen az 1332–1337. évi pápai tizedjegyzékből sem hiányozhat *Thargan* néven.[2] E korábban egységes település a 14–15. század során két részre tagozódott: Alsó- és Felsőtárkányra, de úgy, hogy a falu központi része a plébániatemplommal Alsótárkány maradt, s ez képezi napjainkban is a betelepült község magját. Az ettől északkeletre húzódó völgybeli rész viselte a Felsőtárkány nevet. Felsőtárkányt 1526-ban, a mohácsi csata után Eger térségében is portyázó dúló és pusztító oszmán csapatok felégették, elnéptelenítették, megsemmisítve 20 jobbágytelkét.[3] Nem zárható ki annak lehetősége, hogy a korábban egységes település keleti-északkeleti része nyerte a Felső, s a pusztulást elkerült falurész pedig az Alsótárkány nevet. Az 1332–1339. évi pápai tizedjegyzékben pedig csak azért szerepel a *Thargan* név, mivel ott állott a plébániai templom.

Nem hagyhatjuk említés nélkül, hogy Györffy György téved alapvető munkájában, *Az Árpád-kori Magyarország történeti földrajzában*, ahol Tárkányt Heves vármegyében regisztrálja területileg, összetévesztve a valóban Heves megyei, de nem püspöki, hanem káptalani [Mező]Tárkánnyal.[4]

Egyébként a Felsőtárkánytól északkeletre húzódó völgynek egy sziklaszoros utáni lényegesen szűkebb völgye („Vallis auxilii” azaz Segedelem völgye) aljában alapította 1332-ben Dörögdi Miklós, egri püspök a Boldogasszony tiszteletére emelt karthauzi kolostort, melyet a későbbiekben gazdag birtokadományokkal halmoztak el.[5] A „néma barátok” barát-völgyi kolostora az 1552. évi egri nagy török ostrom idején az oszmán csapatok portyázása nyomán lakatlanná vált, de egy újabban előkerült adat szerint az épület csak 1662-ben pusztult el véglegesen,[6] s azt gróf Barkóczy Ferenc építette újjá a pápa által meg nem erősített nazarénus szerzetesrend számára.[7]

Felsőtárkány rövidre fogott történetével mindenképpen szükségét érezzük foglalkozni, mivel itt építette meg gróf Barkóczy Ferenc egri püspök remekművű kastélyát és rendezte azt be főúri luxussal. Vizsgálat tárgyává kívánjuk tenni azt a mindeddig megnyugtató bizonyossággal meg nem válaszolt kérdést: Barkóczy püspök kastélyának volt-e Felsőtárkányban bárminemű előzménye?

Felsőtárkányra első érdemleges adataink Bakócz Tamás egri egyházfő 1493–1496. évi udvartartási számadáskönyvében találhatók. Eszerint ekkor itt a püspök-földesúrnak majorsága („allodium”) működött, ahol nyilván többek között sertéseket tartottak. De a majorság épülete meglehetősen leromlott, lepusztult, romos állapotban volt, úgyhogy akkor állították helyre tetőzetét, boltozatos

helyiségeinek padlózatát, „menyezeth”-ét, új ablakokat készítettek, az épületet bevakolták és kimeszelték. Abban az időben kettő, avagy három kertje „ortus duos aut tres totaliter erant desoluta” állapotban volt, s hogy értékes gyümölcsstermése valamelyest is megvédelmezhető legyen, az ott tartott kilenc török fogollyal körülkerítették. A Bakócz-féle számadáskönyv szerint abban az időben Felsőtárkányon egy nagyobb és egy kisebb halastóval is rendelkezett a földesúr. Bakócz Tamás idejében Felsőtárkányon a majoros mellett két pásztor, s egy-egy kertes és halász szolgált.[8]

Bakócz Tamás számadáskönyvének egyetlen tétele azonban éppen vizsgálat alá vett témánk szempontjából gondos és körültekintő mérlegelést igényel. Egy számadási tétel szerint ugyanis Kele Máté, „qui pallatio tecturam fecit” 20 forint fizetséget kapott.[9] Elsősorban az kíván egyértelmű tisztázást, hogy 1493–1496-ban a „pallatium” tetőzetének készítése milyen palotára vonatkozik, illetve vonatkozhat. Ugyanis e tételt Voit Pál is említi a *Heves megye műemlékeiben* Felsőtárkány kapcsán, a Barkóczy Ferenc építtette *Fuorcontrasti* története rövidrevont ismertetése során.[10] A Bakócz-féle számadáskönyvben több esetben is előforduló „pallatium” szóhasználatára ismeretében semmiképpen sem hihető, hogy az ugyanazon számadások sorában említett felsőtárkányi „curia” azonosnak volna tekinthető egy „pallatium”-mal, azaz palotával. A számadások között azonban többször szerepel a „pallatium” kifejezés, de az minden esetben félreérthetetlenül az egri várból álló püspöki palotára vonatkozik.[!]

Voit Pál viszont a Bakócz-kódexben feljegyzett, fent említett kifizetések alapján – a tárkányi Kele Máténak egy „pallatium” tetőszerkezetének elkészítéséért – egyértelműen azt a következtetést vonja le, hogy „a hagyomány szerint a Barát-rét (illetve az úgynevezett Vaskapu-szoros, S. I.) bejáratától északra fekvő dombon, a felsőtárkányi tó fölött a középkorban is nyaraló állott.”[11] Kele Mártonnal kapcsolatban megemlítem, hogy ő más alkalommal is dolgozott Bakócznak az egri várból, melyért valamelyes bor- és élelmiszeradományban részesült, de más iparosmesterekkel szemben őt sohasem említik „magister”-ként,[12] azaz mesterként. A felsőtárkányi püspöki, majd pedig érseki gazdálkodás ismeretében állíthatjuk, hogy az egyházfők erdészetének a központja a középkortól Felsőtárkányban volt, s az építkezésekhez szükséges faanyagot gyakorta onnan termelték ki, illetve szállították.[13]

De ezek után lássuk, hogy mi az igazság Bakócz Tamás püspök, valamint Estei Hippolit egri bíboros püspök feltételezett felsőtárkányi „palotá”-jának problematikájával. Voit említett munkájában ugyanis Felsőtárkány történetének ismertetése során, miután megállapította, hogy ott „püspöki kúria” vagy „pallatium” volt, imígyen

folytatja: „Arra nincs bizonyíték, hogy ezt a püspöki palotát már Hippolit püspök idejében is Fuorcontrastinak nevezték volna, miként ezt Bartalos Gyula a múlt század végén feltételezte”. [14]

Az idevágó kutatás nagy szerencséjére éppen a közelmúltban, 1992-ben jelent meg *Estei Hippolit püspök egri számadáskönyvei 1500–1508* címmel a modenai levéltárban őrzött egri számadások rendkívül nagy gondnal és tudományos körültekintéssel készült kiadása. [15] E 370 nagyméretű oldal terjedelmű kötetben egyetlen halovány utalás sem szerepel arról, hogy Felsőtárkányban a bíboros egri püspöknek palotája, avagy még csak valamelyes nyaralója is lett volna, noha a derék olaszok minden aprócska kiadási, illetve beszerzési tételt gondosan bevezettek a számadáskötetek lapjaira. Márpedig ismerve az Egerben megtelepedett, illetve itt időző s vígan éledő olaszokat – nem utolsósorban az egri püspöki székvárosba látogató Estei Hippolit bíborost –, kizárt dolognak tarthatjuk, hogy amennyiben Felsőtárkányban valóban állt volna egy „pallatium”, avagy netalán csupán egy nyaraló is, ne kapott volna az valamelyes számadási nyomot a kiadási tételek gazdag és változatos tartalmú sorában. Egyébként utalva az előzőekben említett felsőtárkányi eredetű épületfa-anyagokra, az egri vár építkezéseihez szükséges deszka, léc és zsindely gyakorta éppen Felsőtárkányból került ki. [16]

A fentebb elmondottak alapján tehát minden kétséget kizáróan, egyértelmű határozottsággal megállapítható, hogy Felsőtárkányban a gróf Barkóczy Ferenc által építtetett *Fuorcontrastinak* nem volt semminemű hasonló célt szolgáló előzménye, s az egyházfő remekművű kastélyának – neve: „viszályoktól távol” – ő maga vetette meg az alapjait, egyébként kitűnően választott, a célnak kiválóan megfelelő romantikus helyen.

A 16. század második felére, amikor az egri püspöki javak és javadalmak az egri várral egyetemben a Habsburg-király kezére szálltak – a feltárt várszámadások szerint – Felsőtárkányon mindig egy kertész állt a vár szolgálatában, aki a nagy kertben temett gyümölcsöket szállította a vár konyhájára. Tudnivaló ugyanis, hogy a tisztek asztaláról az sohasem hiányzott, mégha a piacon szerezték is be azokat. [17] Erre vonatkozóan – most már figyelemmel a Barkóczy-féle kertre is – az 1577–1579. évi urbáriális összeírás így ad számot a felsőtárkányi kertről: „Egykor itt egy szépen művelt kert („cultissimus hortus”) volt, sok különféle gyümölcsfával. Ma azonban a fák elhanyagoltak, a természet viszont, amely almából és dióból áll, Egerbe a vár provizorának szállítják be. Mivel a kert igen nagy kiterjedésű, nem tudják azt bekeríteni, s ezért a legelő marhák szabadon járkálhatnak benne és pusztíthatják a fákat. Volt itt egy halastó is, mely most már teljesen tönkrement.” [18]

A levéltári adatok szerint Felsőtárkány ilyen állapotban került vissza a török hódoltság felszámolása után ismét az egri egyházfők kezébe; de a halastónak már gróf Erdődy Gábor idejében volt egy felügyelője („invigilator”). [19]

A művészettörténet a *Fuorcontrasti* tervének hiányában, nemkülönben a rendkívül gyéren fennmaradt püspöki gazdasági levéltári adatok nyomán mindmáig nem nevezhette meg egyértelműen a Barkóczy Ferenc építtetett felsőtárkányi kastély tervezőjének és építőjének a személyét. Elsőnek Szmrecsányi Miklós tett erre kísérletet, aki szerint a *Fuorcontrasti* tervezője a bécsi *Belvederét* választotta példaként, s ezért Lucas Hildebrand egyik

követőjében, az akkoriban a vármegyházán dolgozó Gerl Mátyásban jelölte meg „kétségtelenül” annak személyét. [20] Voit Pál ezzel az állásponttal mereven szembe száll, s a Róma környéki villák utáni nosztalgiaiból képített nyaralókastélyt az akkoriban itt tartózkodó Giacomo Berrának tulajdonítja, aki egyébként a püspöknek a *Fuorcontrastinál* lényegesen szerényebb, harsányi kastélyt emelte. [21] (Mint történész és levéltárkutató egyébként nem tartom kizártnak, hogy egyszer valahonnan fény fog még derülni a barokk kor e remekművé tervezőjének személyére – mint ahogyan más hasonló esetben már annyiszor előfordult, mégha csupán egy mellékmondat erejéig.)

Természetesen igyekeztem az egri érseki gazdasági levéltárnak gróf Barkóczy Ferenc idejéből meglehetősen hiányos fennmaradt, s Eszterházy Károly püspökségének időszakával szemben összehasonlíthatatlanul felületesebben, sőt hiányosabban vezetett anyagában való elemzőbb vizsgálattal valamelyest is pontosabban tisztázni, hogy valójában körülbelül mikor kezdhetette meg az egri egyházfő *Fuorcontrasti* kastélyának építését, illetve legalábbis lakhatóvá, használhatóvá tételét. Sajnálatos, hogy az építés megkezdésére semminemű halovány adat, vagy csupán utalás sem deríthető ki az iratokból.

Vizsgálat tárgyává kellett tennünk ennek kapcsán Barkóczy Ferenc Egerbe kerülésének időpontját. Gróf Erdődy Gábornak 1744. szeptember 26-án történt elhunyt után hamarosan – nyilván Barkóczynek Mária Teréziához fűződő, hasznosnak bizonyult jó viszonya eredményeként –, már december 8-án kiállította a királynő egri püspökké való kinevezése okmányát, melyet azután XIV. Benedek pápa 1745. május 10-én Rómában megerősített. Eger új főpásztora 1745. június 29-én vult be fényes ünnepségek közepette székvárosába. [22] Sőt, július 30-án már Heves és Külső Szolnok törvényesen egyesült vármegyék örökös főispáni székét is elnyerte. [23]

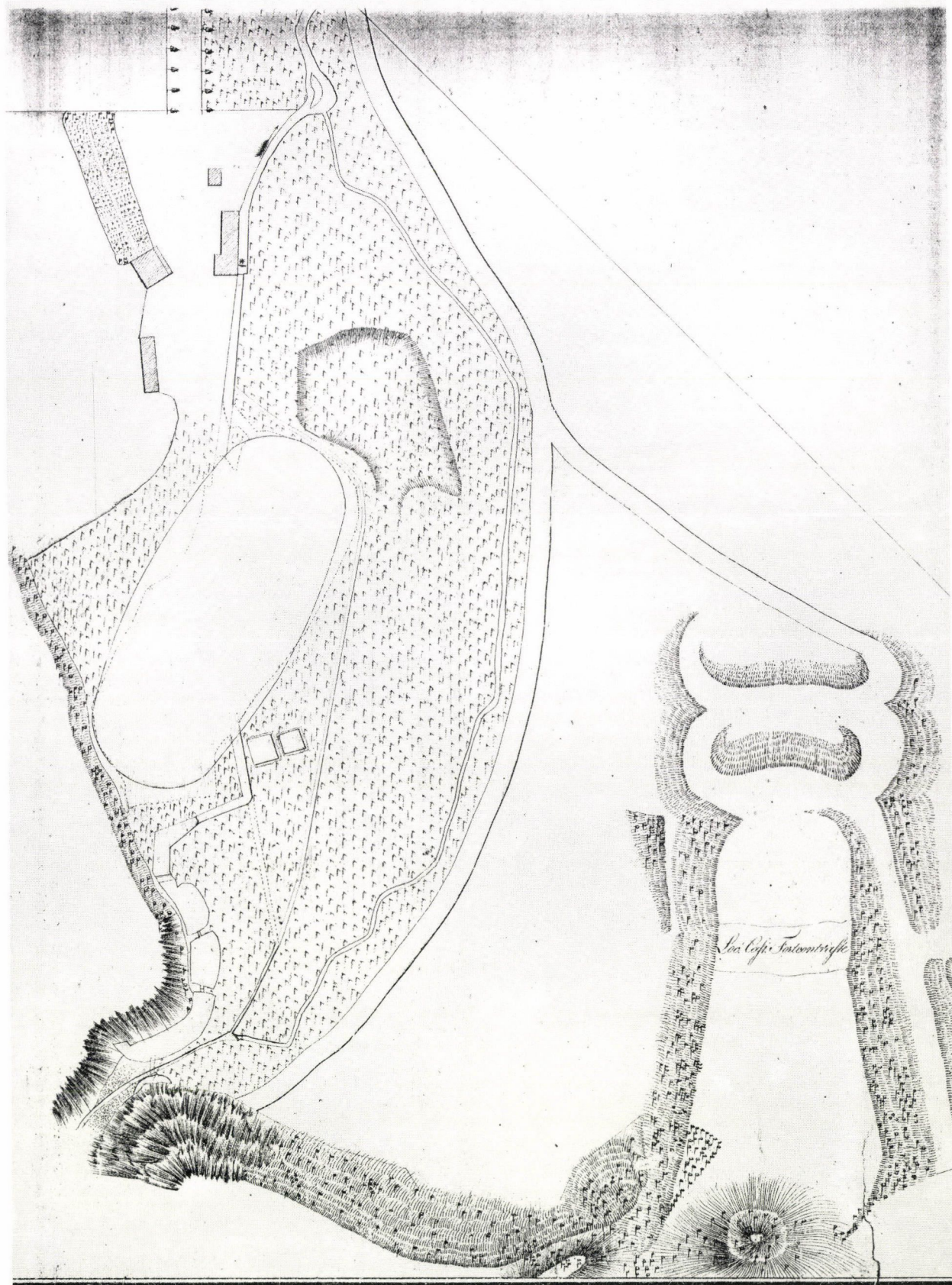
A nyomozásba illő kutatás következő lépéseként az első olyan, mindenképpen hiteles adatra derítettünk fényt, mely a felsőtárkányi kastélynak legalábbis a fennállására már minden kétségen kívül utal.

Hogy Barkóczy Ferenc *Fuorcontrasti* kastélya 1747 májusában már nem csupán állott – még ha nem is a későbbi pazar barokk pompájában –, azt az egri szervita atyák *Historia Domusa* leghitelesebben, megcáfolhatatlan tanúsítja. A rendnek az 1930-as években még megélő háztörténete alapján Szmrecsányi Miklós azt közölte, hogy 1747. május 5-én a prior egy páterrel délután a püspök üdvözlésére ment, aki az ő csodaszép *Fuorcontrasti* kastélyában időzött. [24] Mindenképpen igazat kell adnunk Szmrecsányinak, aki már ezen pusztá adat alapján azt állapította meg, hogy a felsőtárkányi kastély meglehetősen rövid idő alatt, mintegy varázsütésre épült meg. [25] Ez az adat tehát azt tanúsítja, hogy gróf Barkóczy Ferencnek Egerben való megtelepedése és felsőtárkányi kastélyának lakhatóvá történő kiépülte között nem több, mint két esztendő telt el, ami ismerve a *Fuorcontrasti* hatalmas épületét, mindenképpen rendkívül rövid időnek tekintendő.

De egy másik levéltári adat is hitelesíti az 1747-es esztendőt. Ez már egy püspöki gazdasági feljegyzés, illetve kimutatás:

„Fuor Contrastiban felépítendő Kertnek connotatioja Ao 1747/47.”

Eszerint 12 püspöki falu jobbágyságának Felsőtárkányba 840 darab „oszlop”-ot és 5100 darab „palló”-t kel-



1. Markmüller Károly: A felsőtárkányi angolkert kéziratoss térképe 1811-ből. A távol szemben, az országút másik oldalán emelkedő hegy délnyugat felé tekintő magaslátán hosszan elnyúló, részleteket nélkülöző terület felirata szerint a „Fuorcontrasti kastély helye”. Eger, Heves megyei Levéltár

lett összehordaniok, melyeket azután az első járásbeli molnároknak kellett megfelelően megfaragniok, s 5 falu jobbágyi népe által a Fuorcontrastiban létesítendő új kert kerítése céljára kiásott 630 árokba „felállítaniok”. [26]

Barkóczy Ferenc felsőtárkányi Fuorcontrasti kastélya kapcsán semmiképpen sem mellőzhetünk el két kérdést. Az egyik a buja barokk pompával megépített és berendezett kastély építési és felszerelési költsége, a másik pedig a kastélynak párját ritkító használata.

A gróf Eszterházy Károly által végzett építkezések s azok felszerelési, illetve használati eszközökkel való ellátásának költségeiről a levéltári iratok a legtöbb esetben leplezetlen nyíltsággal vallanak, de a Fuorcontrasti kastélynak a vonatkozásairól nem maradt fenn érdemleges adat, illetve talán nem is készült ilyen a püspökség gazdasági levéltára számára. [! S. I.] A hatalmas irattömeg számlankénti átvizsgálása csupán egyetlen, de mindenképpen sokatmondó adatot eredményezett. Eszerint 1747-ben a *Fuorcontrastira* – mindennemű részletezés nélkül – 2129 forint kiadást könyveltek el. [27]

Bár dr. Soós Imre levéltári kutatásai alapján Voit Pál az 1750-es és 1760-as években bizonyos szobrászati és kőfaragási munkálatokról szót ejt, [28] de ezek a csekély tételek közel sem meríthették ki a barokk kastély hatalmas summára rúgó építési és berendezési költségét.

Nem zárom ki annak a lehetőségét sem, hogy Barkóczynak meglehetősen nagy számban s gyakorta itt-ott fel-felbukkanó magas összegekre szóló kölcsönfelvételei [!] talán nem is utolsósorban Fuorcontrasti kastélyának tekintélyes luxus-költségeit voltak hivatva fedezni. A püspök 1754 táján Eger városától nem kevesebb, mint 8000 forintot vett fel soha vissza nem fizetett kölcsönként. A város tekintélyes polgárai nyílt panaszuk tárgyává tették, hogy székvárosától kikényszerített kölcsönből „idegenekkel” [!] építtette meg Felsőtárkányban Fuorcontrasti kastélyát. [29]

Bárdos Kornél *Eger zenei élete* című monografikus munkájában, behatóan elemző kutatásai alapján, így nyíltan jellemzi Barkóczy Fuorcontrasti kastélyának életét: „A nyári időket általában itt töltötte udvartartásával és a káptalan néhány tagjával együtt. Innen intézte az egyházmegye ügyeit is. Vendégei között nem csupán rokonságát és előkelő ismerőseit, de papjait és szerzeteseit is szívesen látta, akik – elsősorban a minoriták – hálával emlékeznek meg élményeiről.” [30]

Egy 1757. március 31-én a *Fuorcontrastiban* rendezett fényesen pazar ünnepségről a minoriták *Historia Domusa* ad élethű beszámolót. Március 30-án érkezett Egerbe XV. Lajos francia király követe, Paul Galluccio, *marquis de Chateauneuf et de l'Hospital*, a francia hadsereg altábornagya és lovassági felügyelője, útban bizalmas küldetésben minden oroszok cárjához. Barkóczy fényes kíséret társaságában kivitte a francia király követét felsőtárkányi kastélyába, bár előtte bemutatta néki az általa *Vallis Auxiliibe* telepített nazarenus szerzetesek kolostorát. A püspök pompás lakomát adott magas rangú vendége tiszteletére, melyet hat asztalra terítettek. Az udvari cselédség fényes díszben szolgálta fel a finomabbnál finomabb falatokat. Nem kevesebb, mint tizenkét különféle nemes magyar borral töltötték meg a poharakat. A legfinomabb bort, a tokaji aszút azonban csakis és kizárólag az asztalfőn ülő urak poharába töltötték. XV. Lajos követének annyira megnyerte ízlését a tokaji aszú, hogy a püspök egy egész kis hordónnyival ajándékozott néki, aki azt külön futárral nyomban a párizsi királyi udvarba továbbította. A *Historia Domust* vezető minorita szerzetes

szerint a márki, aki már a harmadik követségén is túl volt, kijelentette, hogy ilyen fogadtatásban még nem volt része, sőt, a jelenlétüknek meglepetését fejezte ki gróf Barkóczy Ferenc egri püspök felsőtárkányi Fuorcontrasti kastélyának páratlan szépsége felett. [31]

Mivel sem Szmrecsányi Miklós, sem pedig Voit Pál nem tisztázta még meglehetősen pontossággal az Eszterházy Károly által lebontott *Fuorcontrasti* helyét, szükségét láttuk ennek a lényeges kérdésnek is a megnyugtató megoldását a források adta lehetőségek felhasználásával.

Az eddig megjelent írások a kastély helyét a felsőtárkányi tó fölötti dombon jelölték meg. A Heves megyei Levéltárban őrzött Egri Érseki Gazdasági Levéltárban azonban a térképek sorában található egy, mely e szerint lényeges kérdést vitathatatlan bizonyossággal megoldja. Fennmaradt báró Fischer István egri érseksége idejéből egy 1811-ben készült nagyméretű térképlap, mely a felsőtárkányi tó mellékén egy „angolkert”-et tüntet fel; de a jeles mérnök, Markmüller Károly az e területtől messze északra emelkedő dombhátat és hegyeséget is feltérképezte. S itt az erdővel övezett domb-, illetve hegyoldalon meglehetősen nagy kiterjedésben, egy hosszan elnyúló, minden földrajzi ábrázolástól mentes területet tüntet fel, melyen a következő felirat olvasható: „Loc. Cast. Fuorcontraste”, azaz a Fuorcontrasti kastély helye. [!] A térkép szerint a tárkányi úttól, a tóval szemben lévő oldalon egy út vezetett fel a kastély előteréhez – mint majd később látni fogjuk, a teraszhoz –, mely mögött hosszasan elnyúlt parlagterség látható; ennek a keleti végében egy hegycsúcsot ábrázolt Markmüller. [32]

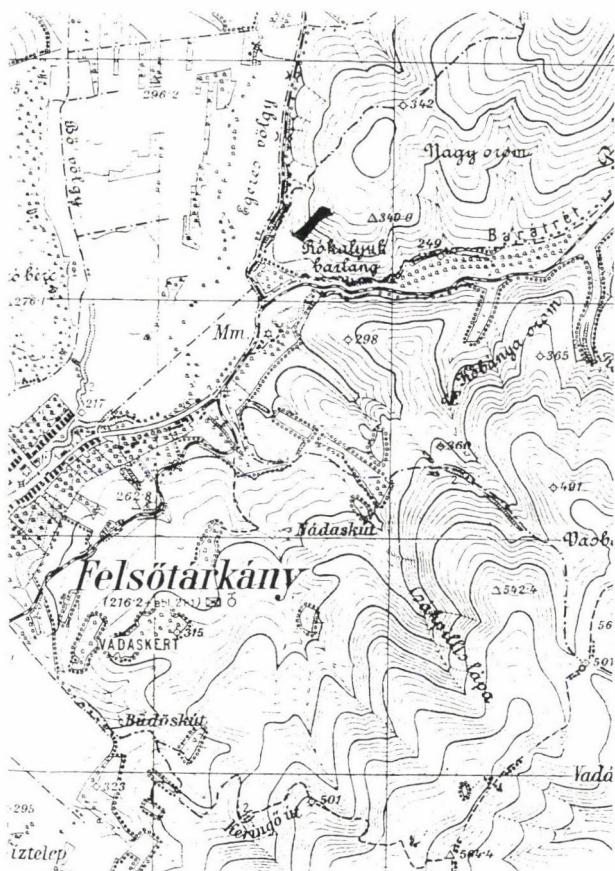
Ha ezt a térséget, mely a Fuorcontrasti kastély területének felel meg, rávetítjük egy 1923. évi katonai térképre, a püspök mulatókastélyát északkeleti fekvésűnek tájolhatjuk, mely a Nagy orom nevű hegy délnyugati hátságában emelkedett magasan a szélesen elterülő völgyfenék és a tó szintje fölé.

Meg kell említenem, hogy 1961-ben, amikor az egri városi tanács vb. műszaki osztályán dolgoztam, s részben a műemlékek ügyét is figyelemmel kellett kísérem, több felsőtárkányi ember jelentette, hogy az e térségben meginduló lakásépítkezések során a talajban egy nagyobb épület alapjainak valamelyes maradványai kerültek elő; az esetet azonnal jelentettük az OMF-nek, felhíva figyelmüket az addig pontosan még nem lokalizált Fuorcontrasti kastélyra, de fontosnak minősített bejelentésünk süket fülekre talált. [!]

Minekeltötte közreadnánk a Fuorcontrasti kastély teljes inventáriumát. [33] bemutatjuk az épület két egykorú, még Szmrecsányi Miklós által azonosított ábrázolását. Közülük az egyik Barkóczy egész alakos ülő képmása, melynek háttérében, a félrehúzott bársony drapéria mögött feltűnik a Fuorcontrasti kastély távlati képe. [33a] A másik festmény, „Noli me tangere” jelenet színtereként a pompás barokk kastély képét tárja elbénk. [34] Mindkét festmény Huetter János Lukács egri irgalmasrendi szerzetes munkája.

A *Fuorcontrasti* inventárium a kastély utóbb említett távlati képe módot és lehetőséget nyújt arra, hogy az épület helyiségeinek belső elrendezését, kialakítását felvázoljuk. Ennek alapján teljesebb, realisabb képet nyerhetünk a kastélyról.

A kastély előterében kerítéssel körülvett, meglehetősen nagy kiterjedésű, barokk kialakítású díszkert látható,



2. 1923. évi katonai térkép részlete: Felsőtárkány északkeleti része a távol, s az út túlsó oldalán emelkedő hegyen, a jelen tanulmány részére bejelölve a kastély helye

közepén egy szökőkúttal. A leltár egyik utolsó tételében szerepel is a kerteszház a szükséges szerszámokkal.

A kastélyhoz a kertből egy széles nagy lépcső vezetett fel a félkörösen kialakított teraszra, melyet pillérek sorával megerősített támfal vett körül. A leltárban szereplő „nagy lépcső” kapcsán 10 lámpát vettek számba, ami jobbról és balról 5-5 lámpát jelentett a sötétben ott való közlekedés valamelyes megvilágítására.

A festmény szerint a terasz szintjéről egy meglehetősen nagy ajtónyílás tűnik szembe. Ez a leltár vége felé említett „sala terrena”, azaz a földszinti hűtőző terem bejáratának felel meg. A kastélyba érkező vendégeket ez a helyiség fogadta, ahol útiruhájukat s poggyászaikat hagyhatták, ugyanis mögötte kapott helyet a meglehetősen nagy kiterjedésű gardrób.

A teraszról két oldalról egy-egy korláttal biztosított lépcsőpár vezetett fel a *Fuorcontrasti* első felső szintjére, ahol a homlokzat középső részét három nagyméretű, magas ablaknyílás törte át, mely mögött a kastély nagytermet („pallatium sive sala”), dísz-, illetve fogadótermét alakították ki. Minden bizonnyal ez a terem szolgálhatott ebédlőtermül is, amire utal a nagy, 12 személyes asztal, és nem utolsósorban, a *Fuorcontrastinak* ez a helyisége volt a legfényesebben megvilágítva, s a legtöbb székekkel és ülőalkalmatossággal ellátva.

E nagyteremből több irányba nyíltak szobák. Jobbra és balra a kastély homlokzata két sarkán emelt egy-egy torony helyiségeibe, valamint a püspök előszobájába lehetett jutni.

A gazdag és minden apróságra kiterjedő kastély-inventárium egyik „rejtélyét” az képezi, hogy a *Fuorcontrasti* főhomlokzata két sarkán állott egy-egy torony leltára szobákról („in cubiculis turris primae” és „...secundae”) tájékoztat, de itt csupán egy-egy 5-5 ágú függő kristálycsillár és egy-egy díszesebb gyertyatartó szolgálta a megvilágítást. Viszont igen számos tárgyat találtak a leltározók mindkét torony szobáiban. Megkockáztatnám azt a feltételezést, mely szerint a két torony e szintjén volt egy-egy nagyobb szoba, melyből talán több kisebb helyiség nyílt; ezek azonban nem voltak határozottan szobaszerűen elkülöníthetők a leltározók számára.

A püspök előszobája meglehetősen nagy volt, viszont a hálósobája, berendezése alapján, a kastély egyik legterjedelmesebb helyisége lehetett. Mindenképpen említést érdemel, hogy az egyházfőnek ugyanezen a szinten volt egy „korábbi” – lényegesen kisebb – hálósobája is.[1] Barkóczy hálósobája mellett kamarása szobája nyílt, egy „kis hálósoba” szomszédságában.

Nem értelmezhetjük pontosan az „area pallatii”-t, mely a palota, azaz a nagyterem előtereként szerepel a leltárban. De abból a tényből, hogy a nagyterem vagy szála ebédlőként szolgált, viszont az „area pallatii”-ben nagy számban különböző rendeltetésű poharak, s azok felszolgálására szolgáló tálcák szerepeltek a leltárban, méltán arra következtethetünk, hogy a kastély e részét lakói és vendégei a különböző italfeleségek (tokaji bor,



3. Huetter János Lukács: Gróf Barkóczy Ferenc egri püspök arcképe a *Fuorcontrasti* kastély távlati képével, 1753. Eger, Dobó István Vármúzeum



4. Huetter János Lukács: „Noli me tangere”, 1755 körül. Háttérben a Furorcontrasti kastély képe. Eger, Dobó István Vármúzeum

másféle borok, nemes italok és az abszint) kedélyes társaságban való fogyasztására használták.

A felsőtárkányi *Furorcontrasti* első emeleti szintjén volt még három hálószoba: egy úgynevezett „kis hálószoba”, valamint két, annál tekintélyesebb nagyságú „első” és „második”-nak nevezett hálószoba.

Mivel a kastélynak mind a négy sarkán torony emelkedett, e szinten is mindegyikben egy-egy kisebb szobát alakítottak ki.

Ezek szerint tehát a *Furorcontrasti* első emeletén 12 kisebb-nagyobb szoba és terem („palatium”) szolgált a gróf Barkóczy Ferencet, az egri egyházmegye püspökét és gyakorta népes vendégségét, hozzátevé, hogy az épület homlokzati két tornyának egy-egy, mindenképpen nagyobb szobájához további két kisebb, talán inkább fülkének minősülő helyiség kapcsolódott. (A két illemhelyet csupán a teljesség kedvéért említjük meg.)

Huetter János Lukács festménye a kastélyt kétemelesnek ábrázolja, s ezt a leltár is vitán felül hitelesíti. Az inventárium következő tételét, „ad gradus superiores” a kastély felső részeihez vezető lépcsőként, tehát lépcsőházként kell értelmezzük, tekintve, hogy annak terét megvilágosító fali gyertyatartóról, valamint talán függő képekről is vall a részletes leltár.

A második emeletre érve, elsőként a „kisebb termet” („pallatium”) avagy az „ebédlő szobát” vették sorba az inventárium készítői, mely mellett közvetlenül egy nagyobb szoba feküdt. Itt volt a püspöknek a korábbi hálószobája, mely lényegesen kisebb volt, mint az első emeleten kialakított; s ez egyértelműen arra utal, hogy a kastélyt elkészülte, illetve használatba vétele során a gyakorlatnak megfelelően olykor átrendezték.

E szinten a kastély helyiségeit aszerint nevezték el, illetve vették számba, hogy merrefelé feküdt, azaz merre nyíltak ablakai. Barkóczynak a korábbi hálószobája egy, a Felsőtárkány falu felé tekintő helyiség mellett volt található. E téren kivételt képezett a *Fuorcontrastin*ak funkcióját tekintve igen jellemző részlete, a „szála avagy a nagyterem (»pallatium magnum«) galériája”, ahol csupán a zenesszámok voltak elhelyezve, köztük az orgona, mintegy szimbolikusan, aranyozott, kürtös angyszobrok társaságában. Bízást megkockáztathatjuk annak a lehetőségét, miszerint a kastély elsőként említett nagy-, vagy díszterme magasában kialakított galéria adott helyet a társaság, illetve a vendégek nemes szórakoztatására hivatott püspöki zenészeknek és énekeseknek. A kastélyt leíró leltár itt egy „másik ámbitust” azaz folyosót említ, mely bizonyosan a galériával állott valaminő kapcsolatban, de építészetiileg nem értelmezhető.

A kastély két hátsó tornyában, e második emeleti szintjén is volt egy-egy szoba: az egyik az erdő, a másik pedig a halastó felé tekintett. Itt még két helyiségről tudunk: az erdő felé fekvő kis szobácskáról („cubicellus”), valamint egy nagyobbról, mely a kert felé kapott helyet. A kastély második emeletén tehát 11 helyiség volt kialakítva, 1 illemhelyel.

A felsőtárkányi *Fuorcontrasti* inventárium a szokásosnál nem csupán lényegesen részletesebb, de szinte leíró munka, mely reális képet fest a kastély földszinti gazdasági helyiségeiről is. Íme ezek sora: az „officialis”-ok és az ifjak szobái után a gardrób, azaz a ruhatár következett, mely valóságos raktárul szolgált: használt ágyneműt, textilanyagokat, porcelán és majolika edényeket tároltak itt. A konyha mellett a szakács szobája kapott helyet. A konyhából lépcső vezetett fel az első emeletre, s mellette a sáfárságban az asztalneműket őrizték.

A kastély alatt egy nem éppen kis méretű pincéről is tájékoztat a leltári leírás, ahol az inventálás idejében ugyan hordónak nyoma se volt, de három hangszertok arra enged következtetni, hogy ott korábban az iddógálás, poharazás mellől nem hiányzott a vidám zenészó sem. A pompaszerető főpap felsőtárkányi mulatókastélyát az istálló, a kocsiszín, valamint a kocsisok és a katonák szobái egészítették ki.

A *Fuorcontrasti* leltárának rendkívül gazdag és gondosan rögzített adatsora a kastéllyal kapcsolatban állott, eddig merőben ismeretlen épületekre is fényt derít, melyek a püspök egyházi kötelességét voltak hivatva szolgálni, de mind néki, mind pedig vendégeinek különleges szórakozást is biztosítottak. A kastély alatt, az országút túlsó oldalán elterülő halastó mellett egyéb épületeket is emeltetett Barkóczy.

A vörös karton-kárpittal borított kápolna oltára felett három, aranyozott keretbe foglalt kép függött. A falon a „fekete Mária” aranyozott keretű képe mellett Szent Ferencé is helyet kapott. Két casula és egy alba egészítette ki a püspöki kápolna egyházi felszerelését. A helyiség megvilágításáról 4 csiszolt üveg fakandeláber gondoskodott.

Huetter festménye alapján úgy véljük, hogy a kastélyt manzárd kialakítású tetőzet fedte. Sajnos azonban semmit sem tudunk az épületet díszítő kőfaragványokról. Az 1930-as években Felsőtárkány belterületén két faragványtöredék került elő. Az egyik gróf Barkóczy Ferenc címerének töredéke, a másik pedig egy angyalfej, avagy talán puttófej; az érseki Liceumban ekkoriban működő lapidáriumban kerültek elhelyezésre, ahonnan a második világháború után a Dobó István Vármúzeumba kerültek.

A halastó melletti ház egyik zöld falkárpittal bevont szobájában 12 zöld szövet borítású szék mellett egy asztalka állott. Gróf Barkóczy Ferenc püspöknek itt is volt egy teljesen berendezett hálószobája. Abból a tényből, hogy a hálószoba ablakait, akár csak az elfüggönyözött ágyat még szúnyoghálóval is ellátták, arra következtethetünk, hogy a főpap és társasága a szép nyári estéket a magasba nyúló sziklák alatti romantikus halastó mellékén töltötte. S a kellemetlenkedő vérszívó rovarok ellen való védekezés céljára még legyezővel is felszerelkeztek.

A tő partján emelt másik szobában 10 kényelmes, szalmafonatú széket helyeztek el, mellettük pedig láncokkal kikötött, evezőkkel is kellően felszerelt csónak („navicula”) volt hivatva szolgálni a szórakozást. A felsőtárkányi halastóban lévő csónakokkal kapcsolatban még egy érdekes levéltári adat maradt fenn. Az 1746. május 10-i kiadások sorában található egy semmitmondó, 30 krajcáros tétel, melyet „az Tárkányi Halastóban lévő két Nagy hajóért menvén Turán maguknak és a kocsisoknak ebédért” fizettek.[37]

Mindenképpen szükségesnek mutatkozik vizsgálat tárgyává tenni: minő körülmények között, s alapjában miért 1761. július 19-én készült el Barkóczy Ferenc három jelentékeny építményének, a felsőtárkányi *Fuorcontrasti* kastélynak, a közeli nazarénus kolostornak, valamint a harsányi kastélynak („aedificium Harsányiensis”) az inventárium?

Barkóczy Mária Terézia kegye 1761. június 13-án Egerből az esztergomi érsekség élére helyezte át, s már július 13-án el is nyerte XIII. Kelemen pápa megerősítő jóváhagyását és a palliumot.[38] Ez tehát azt jelenti, hogy gróf Barkóczy egri tartózkodása utolsó napjaiban, távozása előtt készítette el a valószínűleg hozzá legközelebbinek érzett épületek részletes inventáriumát utódja számára, mégpedig Eger püspöki városa jegyzőjével, s nem az ilyesféle munkára hivatott saját gazdasági apparátusával.

Művészettörténészek körében – a szakirodalmat is beleértve – közsímet, hogy gróf Eszterházy Károly, Barkóczy Ferenc utóda az egri püspöki méltóságban, a felsőtárkányi *Fuorcontrasti* kastélyt talpig lebontatta, a szó legszorosabb értelmében eltüntette ezt a remekművű barokk főúri kastélyt a föld színéről. Erről Voit Pál ír: „Eszterházy Károly a püspöki székhely elfoglalása után – az eddigi hiedelmekkel szemben – nem kezdett azonnal hozzá a *Fuorcontrasti* lebontásához. Tény, hogy nem használta és lassan átengedte a pusztulásnak. Ennek oka a kéjlek rossz híre volt és az a tény, hogy Barkóczy a

fényes építkezést a város kasszájából kiemelt 8000 arany forintból fedezte.”[39]

A remekművű barokk kastély lebontásának emez időpontját a levéltári adatok merőben megcáfolják. Eszterházy Károly 1762. június 29-én vonult be Eger városába, s iktatták be egri püspöki méltóságába.[40] Nem is egészen egy hónap múltán, 1762. július 23-án a minoriták ezt jegyezték fel háztörténetükbe: „A püspök úr öxellenciája Fuorcontrasti ékességeit elhordatja a saját egri palotájának díszítésére, s ezzel megkezdődött a leggyönyörűbb helynek pusztulása.”[41] A ferencrendi szerzetesek *Historia Domus*ában pedig ugyancsak az 1762. évről írtak sorában ezeket olvashatjuk: „Megkezdtek a bájos Fuorcastri palota lebontását, amelyet Barkóczy püspök oly nagy költséggel, oly felülmúlhatatlan eleganciával létesített, úgy, hogy a messziről jött idegenek is megcsodáltak.”[42]

Ezek az elvitathatatlanul igaz tények tehát azt bizonyítják, hogy Eszterházy egri főpapi széke elfoglalása után alig négy hét múltán [!] döntött a *Fuorcontrasti* soráról. Első lépésként a kastélyban talált értékeket Egerbe szállíttatta, majd pedig parancsára, még ugyanazon esztendőben kezdetét vette a barokk építészet egyik egri remekének a megsemmisítése. Gróf Eszterházy Károly egri méltósága birtokában adott egyik első rendelkezésével mintegy jelezte, hogy semmiképpen sem kívánja Barkóczy barokk-rokoko életvitelét folytatni, s jövedelmét ilyesfélékre fordítani, pazarolni. A *Fuorcontrasti* bontásából felszabaduló építőanyagot a későbbi évek során nemesebb, hasznosabb célra használták fel.[43]

Voit Pál „kéjlak”-nak titulálja Barkóczy *Fuorcontrasti* kastélyát,[44] de ez a meghatározása csak részben alapul Eszterházy radikális mulató kastélybontó rendelkezésén. Rászolgált erre az 1792-ben Egerben járt angol geológusnak, Robert Townsonnak a városban szerzett értesülései is: „Felsőtárkány csinos, romantikus hely, csobogó patakok, mohos sziklák, árnyékos erdők, zöldellő rétek között. Igen alkalmas vidék faunok és szirének tanyájának, tündéreknek és remetéknek, szerelmeseknek és botanikusoknak. Az előző püspök, valóban jó ízlésű ember, fényűző villát épített itt, ahová gyakorta vonult vissza pihenni – ahogyan mondják, inkább szórakozni, mintsem imádkozni. A mostani püspök komor, bigott ember ... elpusztította ezt a kastélyt ... és földig rombolta, olyannyira, hogy már azt sem lehet megállapítani, hol állott egykor a kastély. A földet felszántatta...”[45]

A gróf Barkóczy Ferenc által építtetett és berendezett felsőtárkányi *Fuorcontrasti* kastély 1761. július 19-én felvett igen részletes inventáriumát eredeti latin nyelvű szövegében adjuk közre, mivel úgy találtuk, hogy az abban szereplő tárgyak – a lószőrmatractól a holicai fajanszig – és fogalmak még igen gondos fordításban sem tükrözik azok 18. századi speciális és finoman árnyalt értelmét és lényegét. Természetesen ez a megállapításunk sem minden esetre vonatkozik, de a terjedelmes lista egészének képét és összhangját rendkívüli módon zavarná a sok zárójelbe tett latin kifejezés. Mivel a leltár után a kézirat „Extractus summarius universorum mobilium”-ában szereplő egyes tárgyak teljesebb, értelmezhetőbb meghatározásban szerepelnek, igen hasznosnak mutatkozik, hogy ilyen esetekben a leltár vonatkozó tételeinek eme magyarázatát a jegyzetapparátusban adjuk közre.

A leltár közreadása előtt meg kell említenünk, hogy a *Fuorcontrasti* ingóságai sorában nem szerepel az a három

nagyméretű olajfestmény, mely a Szent László-legendából merített három jelenetet ábrázol, noha Szmracsányi Miklós azokról megemlékezik, mint amelyek egykor a Liceum második emeleti folyosóján, a múzeum előtt voltak elhelyezve. Szmracsányi átvette Gorové László 1876-ban megjelent történeti munkájából azt az állítást, amely szerint e 412 x 350 centiméter méretű alkotások egykor Barkóczy felsőtárkányi kastélyából kerültek Egerbe.[46] E festmények nem is szerepelhetnek a leltár ingóságai sorában, mivel újabban bebizonyosodott, hogy azokat Wittmann János egri piktör 1769-ben készítette Eszterházy Károly püspöki palotája ebédlője számára 285 forintért.[47]

[A leltár külső borítólapján:]

Inventarium
Universorum Mobilium in praecioso Principis
Castello Fuorcontrasti
necnon
in Cubiculis Suo Celsitudinis ad Eremitam
Nazarenorum reperibilium
Ao 1761 die 17-a July Confectum

[A leltár tételes felsorolása kezdetén:]

FRUSTA

In Pallatio Sive Sala

Ex molli Ligno pro 12 personis Mensa cum tapete ex vridi panno	1
Mensulae pro Lusibus paratae et diversi coloris lignis expositae	4
Tritillum	1
Soffeé, quolibet cum 4 nigris coreaceis pulvillis	4
Sedes ex nigro coreo in Scissis pedibus	20
Sedile rotundum et vertibile ex nigro coreo.	1
...	
Tubus vocalis	1
Sculponearum paria	4
Pendula candelabra crystallina in viridi Zona[48], quodlibet 8 brachys	6
In pariete inaurata candelabra cum Speculis, ex quodlibet 2 brachys	12
Petatus stramienus	1
Aenea campanulae	2
Lagenae vitreae compositae multifarias figuras in se continentes	4

In Anticamera Suae Celsitudinis

Paries obductus est perypetasmate chynensi Sericeo florido constante ex 18 tabulis, quaebuslibet 3 7/8 ulnarum altitudinis et 1 ulnae[49] latitudinis	
Sellae ex arundinae hispanicae textae, et in qualibet ex materia perypetasmatis facta duo pulvilli	8
Marmoreae mensae in inauratis Scissis pedibus	2
Pyramides[50] ex Lapidibus carpaticis confectae duae quidem unius, tertia vero 1/4 Schuch[51] sive cubitus altae	3
Perspectiva unum cum capsula maius, alterum minus	2
Candelabrum aeneum in artefactis floribus in cujus pede ovis	1

In mensa marmorea minoris cistula marmorea cum odoriferis floribus siccis.	1
Amphorula picta ex Porcellano pro floribus	1
Ex metallo picta campanula	1
Pyramides 2, quae 10, duae minores, quae 3 Czoll[52] alta sunt.	4
Pendulum Candelabrum ex Crystallino vitro in flava Zona cum 4 brachys	1
Specula magna ex duabus frustis constantia Dromo dicta cum candelabris metallo inauratis et quaelibet duas alas habentibus.	2

In Cubiculis Turris Primae

Perypetasma chynicum 3 7/8 ulnas altum ex frustis sericeis	9
Soffee cum 4 pulvillis ex perypetasmatis materia factis	1
Sellae manubriales Arundine hispanicae textae, quarum quaelibet cum duobus pulvillis ex materia perypetasmatis factis	4
Sellae absque apodiatario cum singulis pulvillis ex eadem materia	2
In Scissis et Semiauratis pedibus mensae marmoreae	2
Mensa Grapharia ex ligno nucis	1
Ex picto albo metallo campanulae	2
Statua S. Stephani ex allobastro 9 czoll alta	1
Ex porcellano albo amphorulae pro asservandis floribus	2
Pyramides una quidem 8 czoll, duae autem quadriangulares 3 czoll altae	3
Statua Adae et Evae cum Cupidine ex porcellano	1
Ex Porcellano artificiose elaborata vasia ad asservandum flori popori	1
In figura floris candelabrum nocturnum cum duobus alis et suis umbellis ex viridis taffota	1
Etvi sive capsula, in qua aurea instrumentula sive denti scalpia	1
Cultri duo, unus ex auri, alter ex chalybe, ad quos unum manubrium ex Lapide	1
Ex materia fuso-composita pavonum perspectionum Gallicum	1
Suae Celsitudinis Portrae ex fusa cera	1
Pendulum Cristalinum candelabrum in Zona ex dependentia Sericea flava cum 5 alis	1
Dromo specula magna ex duabus frustis constantia	2
Subtilis Laboris metallo inaurata candelabra parietina cum duabus alis	4
Ferra Ignaria pro Camino figuris et Conchis inauratis	2
Instrumenta ignaria cum inauratis nodis manubrialibus	4
Follicula	1
In figura angeli inaurati pedem habens angularis mensula marmorea	1
Atramentarium ex marmore	1
Pro deprimenda Carta Lapides marmorei	2
Parva vasia ex marmore	1
Extendibilia perspectiva, unum majus, altrum minus	2
...	
Candelabrum aeneum in figura floris cum damula	1
Regula muraria hebano argento Soleata	1
Diversi generis Libri in Armario parietino	178

In Secessu

Chynicum Perypetasma Sericeum 3 ulnas altum in frustis	3
...	
Ex taffota majores et minores pulvilli odoriferi[53]	5

In Cubiculis Turris Secundae

Album Perypetasma Chynicum 3 7/8 ulnas altum, 1 Ulnam latum in frustis.	8
Ex Ligno nuceo Scissum parvum Soffee cum 4 pulvillis ex materia perypetasmis.	1
Sedes ex eadem materia cum apodiatario	4
Sedes ex eadem Materia Sine apodiatario	2
In pedibus ex Ligno nuceo Scissis et inauratis Mensae Marmoreae	2
Crucifixus cum Substaculo ex porcellano, crux vero ipsa ex Ligno Indico	1
Ex porcellano amphorulae pro floribus	2
Porcellanea phiala cum campanula et atramentario aequae porcellanis.	1
Statua S. Joannis Nep. in nubibus ex porcellano picta	1
Parvae vasiae ex albo porcellano pro odoriferis siccis floribus sive popori	2
Parva Indica Vasa ex fusco porcellano auro picta	1
Auro pictum Lavacum ex albo vitro	1
Parva Phiala porcellanea	1
Ex cera parva Portrae Imperatoris, Imperatricis et Principis Josephi	3
Pendulum in alba Sericea Zona et dependentia cristallinum candelabrum cum 5 alis	1
Magna Dromo Specula ex duabus frustis constantia	2
Angularis mensula ex marmore	1
Ex Marmore Atramentarium cum cooperulo	1
Pro depressione chartae Lapides marmorei	2
Picta campanulae ex albo metallo	2
Candelabrum aeneum in figura floris cum damula	1
Diversi generis Libri in Armario Parietino	136

In Dormitorio Suae Celsitudinis

Perypetasma chynicum ex materia sericea 3 7/8 Ulnas altum et 1 Ulnam latum constans ex frustis 14 1/2	
Ex eadem Materia Sedes	2
Item ex eadem Materia sella major ad capiendum Soporem.	1
Ornatus Lectus: Lectica est ex Ligno molli, cuius fundus ex tela gernifila, Cortina ex materia perypasmatis et quidem decem partium, quarum quaelibet 4 ulna longa, ejus conopaeum Semirotundum una cum duobus sertis ex eadem materia, et 5 nodis, Strangula[54] trium partium ejusdem materia 3 1/2 ulnas longa subducta tenui tela alba, ad lectica pedes aequae tria sarta ex ipsissima materia circumducta.	1
In eo Sunt ex equinis pilis subtiles madracae	10
Rotondum pulvinar 1, alterum quadriangulum longum	2
Ex tela gernifila pulvinar, habens ex Speciali alba tela 4 tegumenta.	1
Strangula densissime Suta ex viridi taffota[55]	1
Lintheamina	2
Noctua toga vulgo Schlaffrok ex cerulea taffota	1
Telae pro cooperiando Lecto et perypetasmate dum cubile purgatu	2
Chyrothecae ex flavo Coreo paria	2

Imago magna cujus Rama ex Ligno tuberino, et 4 angeli arte Sculptoria fabrefacti	1
Imago Captivitatis Christi cupro incisa circumsepta fimbrÿs aureis, Rama ejus est ex uno frustro ligni tuberini magna arte facta et inaurata	1
Infra hanc imaginem pendet frustum Achatidis cui artificiosi Crucifixus incisus habet	1
Scabellum Oratorium ex nuceo Ligno arte Sculptoria, imaginibus, et reliquÿs, quolibet cum 2alis	1
In uno preciosae materiae cooperculo sunt vascula pro oleo S. Gertrudis	1
Argentea crux nigra incrustata	1
Spicae hordeaceae ex argento cum factis floribus	2
Benedicta picta candela cerea	1
Rosarium et crux matre perlam insecta	1
Ex metallo pictae campanulae	2
Et precatorÿ et alÿ Libri	10
In figura S. Veronicæ ex porcellano vasculum pro benedicta aqua	1
Absque pede mensula angularis marmorea	1
Candelabrum Crystallinum cum Sericeis fimbrÿs et 5 alis pendens	1
Ferra ignaria pro camino ex metallo figuris et Conchis inauratis	2
Instrumenta pro igne instruendo cum nodis inauratis	4
Magnum noctuale candelabrum ex lamina	1
Follicula	1
...	
Supra caminum ex albo porcellano amphorulae pro odorantibus Siccis floribus sive Popori	2
Preciosissimis multis preciosis Lapillis diversissimi coloris in tabella aurea in forma serti expositum, ex utroque Latere in rosis [?] candelabra, et medio ex allabastro Scissas figuras habens, atque juxta Lectum pendens vasculum pro benedicta aqua[56]	1

In Cubiculo Camerarÿ

Peripetasma ex Subtili tela ceruleo colore florea	1
Sponda ex molli Ligno cujus cortinae et sarta tria ad pedes Lecti Sunt ex eadem tela[57].	1
Madraca ex pilis equinis	1
Simile pulvinar	1
Madraca ex Lana	1
Manubriales Sedes ex eadem tela	2
Lapidea Imago S. Francisci in nigra Rama	1
Ex argento cusa parva Imago assumptionis B. M. V. in nigra sed argento ornata Rama	1
Parva Imago in argentea Rama	1
Mensa Grapharia cum cistis ex Ligno nuceo	1
In uno Substaculo Crux nigra matre perlarum emblematisata	1
Corbicularum pro albis Vestibus Suae Celsitudinis argentei coloris taffota subductus, in quo pulvilli cum fragrantibus floribus Siccis popori	1
Setacei pro purgandis pectinibus	2
Setaceolus pro purgandis dentibus	1
Togae aestivales germanicae Suae Celsitudinis[58]	2
Pecten Laxior	1
Parvi angustiores ex buxo	3
Antiquarum Saccale ordinari	1
Aenea campanula	1
Campanula Lauretana	1
Umbella contra solem ex viridem taffota	1
Pulvillus ex ordinaria bisso pro purgandis vestibus	1
Setacei ordinariÿ vestiariÿs	2

Emblematisata cistula Lusoria cum 4 Loculis et ossulis in vicem pecuniae positis	1
Ad eadem necessariae paterae Ligneae vulgo tacza	2
Scabellum pedum rubro panno obductum	1
Crepidæ par	1
Scopae Setaceae	2
Scopae minores Setaceae	2
Petasi aestivales ex corticibus tiliae	2
Petasis Stramineus nigra tela obductus	1
Spongia	1
...	
Libri diversi	5
virilis vitta rubra[59]	1

In Area Pallatÿ

Armarius bipartitum	1
In quo pollitæ carafinae	19
Impollitæ vero	9
Solitum Suae Celsitudinis poculum cum 2 pollitis carafinis	1
Magna pocula aquaria pollita	3
Holitschienses amphorulae pro absynthio	7
Pollita pocella pro rosali	9
Orbiculi Straminei	5
Pocula pro vino Tokajensi	20
Poculum coronatum inauratum	1
Mediocria pocula inaurata aquaria	6
Vitrum pro commixione aceti et olei	1
Metallina candelabra duplicata cum forficibus Licheni	2
1 aeneum, alterum ex Stanno umbellacea candelabra	2
Salinarium ex albo marmore	1
Stanneum Labor	1
Paterae sive Tacza ex Stanno	6
Unum parvum auffsatz in quo Salinaria vitrea et 2 carafinae	1
Candelabris suppositae laminae	2

In parvo Hospitum Cubiculo

Peripetasma ex tela alba colore ceruleo florea	
Lectus pro una persona, cujus cortinae et pedum Serta ex eadem tela	1
Madracæ ex pilis equinis	1
Madracæ ex Lana	1
Madracæ pulvinar ex pilis equinis	1
Sculptæ Sedes brachiales cum pulvinaribus ex eadem tela	2
Albo colore polliti pedes mensales Sive mensa	1

In Primo Dormitorio

Peripetasma ex Alba tela ceruleis floribus	
Lectus pro duabus personis cujus cupula, cortinae et pedum sarta ex eadem Sunt tela	2
Madracæ ex pilis equinis	2
Madracæ ex Lana	2
Ex ceruleo graditor Suta Strangula	1
Parvum Soffee cum 4 pulvinaribus ex tela peripetasmatis	1
Scissæ brachiales Sedes cum duobus pulvinaribus ex eadem tela	4
Mensa marmorea cum albis pedibus	1
Speculum Dromo ex duobus frustis compositum	1
Campanula ex metallo	1

In Cubiculo Turris

Peripetasma ex alba tela cum ceruleis floribus	
Soffeé cum 4 pulvinaribus ex eadem tela	1
Manubriales Scissa Sedes cum pulvinaribus ex eadem tela	3
Sedes Sine apodiatorio cum pulvinaribus ex eadem tela	1
Angularis mensa marmorea	1
Speculum Dromo ex duabus frustis	1
Angularis mensula marmorea in turri	1
...	

In Secessu

Peripetasma ex tela cum ceruleis floribus	
---	--

In alterius turris Cubiculo

Peripetasma ex tela cum ceruleis floribus	
Soffeé cum 4 pulvinaribus ex eadem tela	1
Manubriales sedes cum pulvinaribus ex eadem tela . .	3
Sedes sine apoditaria cum pulvinaribus ex eadem tela	2
Mensa marmorea in pedibus alba pollitis	1
Speculum dromo ex duobus frustis	1
Marmorea mensula angularis	1
...	

Secundum Dormitorium

Peripetasma ex tela [alba, S. I.] cum ceruleis floribus	
Simul positi Lecti, quorum cupula, cortina, certa pedum, et Strangula coopertoria ex eadem tela	2
Madraccae ex pilis equinis	4
Matraccae ex Lana	2
Ex ceruleo Graditor Suta Strangulae	2
Soffeé cum 4 pulvinaribus ex eadem tela	1
Manubriales Sedes cum pulvinaribus ex eadem tela .	4
Speculum Dromo ex duobus frustis	1
Mensa marmorea in albo pollitis pedibus	1
Ex Metallo campanula	1
...	
Fractum aeneum Reschu [sic! S. I.]	1
Metallo argentea candelabra	8
Una cum ruinatis candelabra Stannea	10
Pro eluendis poculis instrumentum cupreum una cum puteo	1
Laterna pendula ex Lamina	1
Poculum aquarium coronatum et inauratum	1
Cum inscriptione 12 mensium pollita potatoria pocula	12
pollita pocula oblonga cum circulis auratis	11
ad eadem pollitae carafinae cum aequae circulis auratis	12
Pollita pocula aquaria oblonga	4
Poculum ordinarium Suae Celsitudinis cum carafinis .	1
duo duplicata, duo Simplicia et unum triplicatum vitrae salinaria	5

Ad Gradus Superiores

Armara Ligna	2
In parietibus Imagines cum nigris ramis	12
Imago major in vitro	1
Lamineum candelabrum parietinum	1
...	

In Pallatio minori Sive Cubiculo Prandiali

Peripetasma ex tela viridi et colore flavo floreum	
Mensa cum cistulis ex molli Ligno cum tapete	1
Sedes viri tela tectae	11
Sponda straminea	1
Sacci stramieni unus ex tela canabina cruda, duo cerulei	3
Soffeé pro duobus personis viridi tela obductum . . .	1

In Cubiculo Laterali penes hoc

Periepetasma sicut in pallatio minori	
Sedes ex eadem tela	4
Soffeé cum viridi tela pro duabus personis	1
Emblematisata mensa	1
Sponda in figura armarij [sic! S. I.]	1
Madracza ex pilis equinis	1
pulvinar ex ejusdem pilis	1
Madracza ex Lana	1
Imagines inauratae septurae	3
Capita Apostolorum in ramis	4
ad forma Lapidea picta imago sine rama	1
Viridis pannus tapetis loco ad mensulam	1

Secesu

...

In Cubiculo versus Tárkán

Peripetasma Sicut in pallatia minori	
Ex eadem tela Sedes	2
Parvum Soffeé ex viridi tela	1
Emblatisatum Armarium Lectule	1
Sedes ex eadem tela absque apodiatoria	2
Emblematisata mensula	1
Capite Apostolorum	2
Mensula ex molli Ligno cum tapete viridi panno . . .	1
...	
Madracza ex pilis equinis	1
Pulvinar ex ysdem pilis	1
Madracza ex Lana	1

In Dormitorio priori Suae Celsitudinis

Peripetasma sicut in pallatio minori	
Sedes ex eadem tela	4
Parvum Soffeé ex tela viridi	1
Sponda ad duas personas cum cortina ex viridi tafota .	1
Ex pilis Equinis Madracza	1
pulvinar ex ejusdem pilis	1
Ex Lana Madracz	1
Imago in deaurata Rama	1
Imagines nigrae cum suis Ramis	3
Mensa ex molli Ligno cum viridi Serto	1

In Gallerijs Saalae Sive Pallatij Magni

Paria Angelorum deauratum cum cornibus et 6 candelabris	8
Cista instrumentorum musicalium cum instrumentis[60]	4

Positivum orgonale	1	Pulvinar ex pilis equinis	1
Alia instrumenti sive clavicordij majoris	1	Matracza ex Lana	1
Cimbalum	1		

In Ambitu altero

Cistae pro Lignis ad fornaces	2
Laterna angularis ex Lamina	1
Illuminatae Imágenes aedificiorum in vitris et nigris ramis	8

In Cubicello versus Sylvarum

Peripetasma ex alba cerea tela colore viridi florea	
Sedes ex viridi tela	5
Sponda ex molli Ligno	1
Ex pilis equinis Madracza	1
Ex ejusdem pulvinar	1
ex Lana Madracza	1
Inaurata rama imago	1
Mensa ex molli Ligno	1

In Cubiculo proximo

Peripetasma ex cerea tela viridi	
Apoditario sedes ex tela viridi	9
Campanula ex aere	1
Emblematisata mensula	1
Sponda pro duobus personis	1
Ex pilis Equinis Madracza	1
Ex ejusdem pulvinar	1
ex Lane Matracza	1
Majus Soffeé ex viridi tela	1
Imágenes ex diversis plicis compositae cum nigris ramis	4
Pictae imágenes iterum in nigris ramis	2
Acu artefactae aureae et gemmeae imágenes in ramis deauratis et ex materia fusili factis	4
Imágenes Cereae	2
Speculum cum deaurato ornatu Sculptorio	1
...	

Versus Sylvam Supra Turrin

Peripetasma ex viridi cerea tela	
Sedes ex tela viridi	3
Parvum Soffeé ex eodem tela	1
Mensula ex marmore in pedibus ex Ligno nuceo	1
Cista vitrea cum Jesulo Pragensi	1
Scabellum oratorium, quod una etiam est sedes ex viridi materia Sericea	1
Altariale Armaria	2
Imágenes in deauratis et emblematis ramis	8
...	

Versus Piscinam Supra Turrin

Peripetasma ex cerea tela viridi	
Sedes viridi tela cooperta	3
Tapes mensalis ex viridi panno	1
Speculum cum inaurata opera Sculptorea	1
...	
Una acu, altera composita, et tertia ex varijis plicis congesta imágenes	3
Parvum Soffeé obductum tela viridi	1
Emblematisatus in forma Armarij [sic! S. I.] Lectus	1

In altero Cubiculo hortum versus

Peripetasma ex viridi et florea tela	
Sedes obductae telae viridi	4
Emblemata mensa	1
Sponda ad duas personas ex molli Ligno	1
Madracza ex pilis equinis	1
Pulvinar ex ejusdem	1
Madracza ex Lana	1
Soffeé pro 2 personis obductum viridi tela	1
ex floribus collectae imágenes cum emblematis ramis	4
collectae item cum ramis deauratis	2
Partim collecta partim acu facta imago major	1
Crucifixus ex aere deauratus	1
Parva imago ex cera facta	1
Parietinum callendarium	1

In Sala Terrena

Emblematae mensulae	2
Ex nigro coreo Sedes	10
Specula parietina deaurata cum candelabris duplicatis	18
Sedes Straminea	1
Ex nigro coreo Soffeé	4
...	

In magnis Lapideis Gradibus

Lampades inauratae ex Lamina cum vitris	10
---	----

In Cubiculo Officialium

Abusuatae magna et parvae mensae ex molli Ligno	3
Abusuatae sedes ex coreo	6
Spondae	2
Ferrea Crux cum cortina ex viridi taffota jam abusuata, quae ante portam poni solet	1
Antiqua armaria	2
Ex Lamina atramentarium	1
Setaceus pro purgendis vestibus	1
Ordinarj cultri et fiscinulae paria	13
Cochlearia ex Stanno	20
Horlogium, quod milites nunc habet, cum suo Armario	1
ex Lamine orbiculi pro applicandis confecturis	12
Alae fenestrales retibus culinaribus obductae	4
Scatula pro aromatibus ex Lamina	1

In Cubiculo Ephebrorum

Antiqua mensa ex molli Ligno	1
Scamna	2
Abusuatae mappae	2

In Quadroba

Magna nova Armaria	4
Aequales phialae pro caffee ex porcellano	20
inauratae phialae pro caffee	5
Canna pro Herba thee ex porcellano	1
Canna pro Herba Thee ex Majolica alba	1

emblematismata patera sive Tacza pro circumferendo	
Caffe[61]	1
Pixis pro Zacharo ex majolica	1
...	
Cervicalia ex plummis	10
Pro his coopercula ex alba tela	12
Sclopus venticapulus cum centro et 3 morturiolis	1
Abusuata ex viridi tela sedium coopercula	19
Madraczae Ex pilis equinis pro Singularibus personis	7
pulvinar ex pilis equinis	1
Ferra ignaria ad caminos Magni Pallatj spectantia cum	
Leonibus ex aere	4
Alia instrumenta ferrea ad eosdem caminos	
spectantia	8
Sclopi	4
Centones	6
Laminea candelabra	6
Aerea candelabra	2
ex ferro forfices Lichenorum	4
Sacci Straminei cerulei et ordinarij	21
Veteres patenae mensales	9
Ex viridi Graditor sutae Strangulae inter quas duae Sunt	
pro duabus personis	7
Sponda ferrea in una cista	1
ad eam retina culicinalis ex sericeo una cum nodis	1
Ex viridi taffota Strangula vulgo coopert vocata	
circumsepta fimbrys sericeis viridibus	1
Scaphia pro lavandis pedibus	2
Plavon,[62] Sive tela florea pro obducenda interna	
cubiculi Summitate pro cubiculo ad piscinam	1
Candelabra ex Lamina cum Suis vitris, una quidem jam	
fracto, contra ventum	2
Antiquae vertes aestivales reliquae Suae Cesitudinis	3
Cum viridi Sericea depadentia antiquus petasus[63]	1
Scatula cum frucibus ex cera factis	1
Scatula cum frustis vitreis ex candelabris cristallinis	1
Cochlear aquarium argento cinctum cum manubrio	
argento	1
Ampullae rubrae vitreae in una Scatula	4
Duplicis ordinis tela florea cerulea pro peripetasmata	
Ulnae	38 1/2
Secures pro Secando Lignis focalibus	9
Umbella Laminea	1
Candelabra ferrea	2
Ex Ligno Scissa candelabra cum duabus alis	10
Lignei pedes pro fornicibus	9
Tela consuta pro cooperiendis peripetasmatis in	
frustia	4
Pelliculae rubrae vulgo Szattyán	10
Vexilla ex navi piscinae	2

In cubiculo Culinari

Mensae Ligneae	3
----------------	---

In Culina

Ferrum magnum ignarium	1
Batillum et rutabulum	2
Mensae ex molli Ligno	2
Crateres Lignei pro ferendis cibis	5
Patenae ex cupro	2
Vera	2
ferra in quibus Sub assando vestitj	2
Labetes cuprei	2

Craticula	1
Instrumentum assatorium	1
Vas aquarium cum circulis ferreis	1

Sub gradibus ad dispensam

Paterna pendula	1
Mensa ex molli Ligno pro lavandis rebus argenteis	1

In Dispensa

Rotundae et oblongae patena Stannea	32
Armarium cum suis Loculis	1
Orbiculi Stannei	48
...	
Sossie Stannei	2
Orbiculi pro calefactione	2
Salinaria Stannea	2
Lagenae vitreae aquariae	2
Aeneum Mortarium cum pistillo	1
Batilli mensarij unus major, alter minor	2
Cribrum cupreum	1
Patenae pro officialibus Stanneae	11
Stannei orbiculi	47
Distributoria cochlearia ex Stanno Sed unum fractum	2
Cannae cupreae pro coffee	2
ruinosae Cannae aquariae Ligneae	5
Scaphia varia	5

In Cellario

Mensales tabulae marmoreae	7
Tabulae ex molli Ligno	2
Mansurae vini Lamineae	2
Infundibulum	1
Nova Sedes Textrina	1
Terebrum ad performanda vasa	1
Spondae stramineae	9
Spondae Ligneae antiquae	3
Crux ex Ligno pro ponendis ad caminum Lignis	
focalibus	1
Armarium ex molli ligno	1
Cista pro ferro Lecto vacua	1
Dolia aquaria cum circulis ferreis	2
Cistae pro instrumentis musicalibus	3
Laterna laminae in medio aula	1
Una in medio aulae, altera ad portam culinae	
Campanae	2

Vas mensalia ex Majolica

Scutellae cum cooperculis in figura Cactus vulgo	
Articsoka	3
item in forma cucurbitae	2
In forma viridantium caulium 4 majores, 4 minores	8
Majores et minores rotundae patenae	54
Oblongae majores et minores	53
Magnae rotundae jusculariae ollae	3
Oblonga ollae	12
Orbiculi	102
orbiculi pro pisculo	44
pro confect corbiculae	12
Scutellae quadriangulares	4
Sossie cum pateris sive taczis	5
Scutellae jusculariae in pateris sus	6

Mediocrates oblongae ollae	7	Crucifixus Matre perlarum emblematus	1
Parvae oblongae ollae	6	In altri Sunt Imagines cum deauratis ramis	3
Amphorulae pro absynthio	17	Campanula ex metallo	1
Scutella cum sua patera ex porcellano	1	Linteam album	1
Vitrea Lavar cum una tacza	2	Sub Ara est Armarium cum Scrinys	1
		In eo Sunt duae Casulae et una alba	3

In Camera Instrumentorum
Sub Gradibus Magnis

Trochlea duplicata ferro bene firmata[64]	1
Falces.	3
Boni et mali cultri pro scindendis cespite.	8
Pala.	1
Ferrum pro purgandis ambitibus horti	1
Serrae magnae.	2
Uncus ferreus	1
Ligones.	1
Frustra ferri	2

In et circa Stabulum, in cubiculo aurigerum
atque conservatorys curruum

Laternae pendulae vitreae	4
pro aquandis equis Scaphia	6
Una cista.	1
ferratus currus rusticanus[65]	1
ferratus currus birotalis[66]	1
mensa	1
Scamna.	1
Pablatscha ex asseribus.	1
Rastra pro appendicitis phaleris.	3
Vasa aquaria et Cadus antiqua in ferris circulis	4
fractus curriculum manualis et Scaphium pro attrachendis cum suis circulus ferreis	2

In cubiculo militum

Abusuata mensa	1
Scamnum	1
Pablatschae.	2
Cista pro asservandis victualibus	1
Caldarium	1
Castrol	1
Patena cuprea	1
Tripes	1

In cubiculo penes Piscinam

Peripetasma ex viridi cera tela	
Sedes obducta tela viridi	12
quadriangularis mensula.	1
Laterna magna	1
Lamineae Laternae ad parietes	2
Porta retibus culcinis obducta.	1

In Capella

Ex rubro Carthon peripetasma	
ex vitro pollita candelabra in parietibus	4
Nigra Imago B. M. V. in deaurata rama.	1
Imago S. Francisci in Semiaurata rama	1

In Dormitorio

Peripetasma ex tela viridi immixtis flavis floribus,	
Summitas autem ex Carthon	
Sedes ex eadem tela	6
Mensula tela cerea obducta.	1
Alae fenestrales retinis culcinis obductae.	2
Armarium ex Ligno nuceo	1
Muscarium.	1
Sponda ferrea retinis culcinis ex serico habens	
cortinas	1
Strangula ex viridi taffeta cum fimbrys sericeis flavis	1
In vitro picta imago B. M. V. cum vitrea rama	1
Crucifixus auratus in Cruce ex matre perlarum cum	
4 nodis.	1
Crux Lignea absigillata contra tempestates	1

In Secessu

Peripetasma ex Carthon	
Sedes ipsa cum rubris et albis pulvinaribus.	1
...	

In piscina et Cubiculo ibidem

Sedes straminea	10
Naviculae cum remis catenis alligatae.	6

In Hortulania

Sponda antiqua	1
Armarium antiquum	1
Abusuata mensa	1
Instrumenta pro purgandis ambitibus horti	3
Rastra ferrea	4
Forfices pro Scindendis arboribus	2
Palae	2
Ligo extirpatorius	1
Gutti ex Laminna 2 meliores, 2 peiores	4
Unirotae cistae.	2
Funis mensuralis.	1
Fenestrae	1
Serra arcularia	1
Serra pro insitiendis arboribus	1

Quod Specificata mobilia me coinventata ita reperta fuerint attestor praesentem per vigorem

Agriae die 19-a July 1761.

Joannes Nep. Ulrich
Civitatis Notarius

Sugár István

- 1 Heves megyei Levéltár (a továbbiakban: HmL.) Mohács előtti oklevelek. Nr. 831.
- 2 *Augustinus Theiner*: Monumente Vaticana historiam regni Hungariae illustrantiae I/1. Budapest 1887, 203, 256, 312, 334, 356.
- 3 Magyar Országos Levéltár E 156. Fasc. 1. Nr. 1.
- 4 *Györffy György*: Magyarország történeti földrajza III. Budapest 140.
- 5 *Kovács Béla*: Elpusztult középkori kolostorok Heves megyében. Egri Múzeum Évkönyve IV. Eger 1966, 80; *Kovács Béla*: Az egri egyházmegye története 1596-ig. Eger 1987, 105.
- 6 *Németh Péter*: Adatok a felsőtárkányi karthauzi kolostor építéstörténetéhez. Egri Múzeum Évkönyve V. Eger 1976, 73–86.
- 7 Heves megye műemlékei. (Szerk. Dercsényi Dezső-Voit Pál. A továbbiakban: HmM.) II. Budapest 1972, 740.
- 8 *Bakócs-Codex* vagy Bakócs Tamás egri püspök udvartartási számadókönyve 1493–6. évekből. In: Adatok az egri egyházmegye történelméhez. Közzéteszi: *Kandra Kabos*. II/3. Eger 1887, 347, 355, 374, 411.
- 9 *Bakócs-Codex* i. m. 374.
- 10 HmM. II., 738.
- 11 HmM. II, 738.
- 12 *Bakócs-Codex* i. m. 373.
- 13 *Sugár István*: Az egri vár építőanyagainak beszerzési helyei 1548–1564. *Studia Agriensia* 15. Eger 1995, 177–178.
- 14 HmM. II., 730.
- 15 *Estei Hippolit* egri püspök számadáskönyve 1500–1508. (Közzéteszi: *E. Kovács Péter*.) Eger 1992.
- 16 Például: Magyar Országos Levéltár E 554. 34. csomó, IV. 204v.
- 17 Például: Magyar Országos Levéltár. 1555-ben: E 554. Fol. lat. 2128. III. 94; Ugyanott: 1558. E 554. 34. csomó, IV. 188–189v.
- 18 HmL. Egri Érseki Gazdasági Levéltár (a továbbiakban: EÉGL.) XII-3. Liber 28, 83.
- 19 HmL. EÉGL. XII-3/e. 197. rsz. Darabjelzet nélkül
- 20 *Szmrecsányi Miklós*: Eger művészetéről. Budapest 1937, 69.
- 21 HmM. I. Budapest 1969, 149.
- 22 *Sugár István*: Az egri püspökök története. Budapest 1984, 407.
- 23 *Szmrecsányi* i. m. 63–88.
- 24 *Szmrecsányi* i. m. 67.
- 25 *Szmrecsányi* i. m. 67.
- 26 HmL. EÉGL. XII-3/e-2. C. Nr. 172.
- 27 HmL. EÉGL. XII-3/e.
- 28 HmM. II. 738–739.
- 29 HmL. EÉGL. Classis I. fasc. I. Nr. 227–228.
- 30 *Bárdos Kornél*: Eger zenéje 1687–1887. Budapest 1987, 17.
- 31 Idézi: *Szmrecsányi* i. m. 1937, 72–73.
- 32 HmL. EÉGL. Térképek. Nr. 53.
- 33 HmL. EÉGL. V. classis, 942. csomó, Nr. 788.
- 33a *Dobó István Vármúzeum*, Eger. Jó illusztrációját közli: *Sugár* i. m. 1984, 414. és *Barcsay Amant Zoltán*: Eger vár és város ábrázolásai. II. Eger 1938, Nr. 138.
- 34 Az egri irgalmasrendi kolostor refektóriumának táblaképet őrizi: *Dobó István Vármúzeum*, Eger. Fényképét közli: HmM. I. 151.
- 35 HmL. EÉGL. V. classis, 942. csomó, Nr. 788.
- 36 *Barkóczy* zenészeinek és énekeseinek (kasztrált ifjak is!) adatait lásd *Bárdos* i. m. 16–22.
- 37 HmL. XII-3/e. 253. 1746. május havi számadások
- 38 *Ritzler Remigius-Sefrin Priminus*: Hierarchia Catholica Medii et Recentioris Aevi. VI. Patavii 1958.
- 39 HmM. II. 739.
- 40 HmL. EÉGL. XII-2/d. 51. kötet, 174.
- 41 Egri Érseki Egyházi Levéltár. Egri minorita Historia Domus. Oldalszámozás nélkül: 1762. július 23.
- 42 HmL. Egri Ferencrendi Historia Domus. I. kötet, az 1763. esztendő vége felé
- 43 HmM. II. 739.
- 44 HmM. II. 739.
- 45 *Townson, Robert*: Travel in Hungary with a short account of Vienna in Years 1793. London 1797, 221–222.
- 46 *Szmrecsányi* i. m. 1937, 75; *Gorové László*: Eger városának története. Eger 1876, 250.
- 47 HmL. XII-3/e. 268. rsz. Nr. 064–165.
- 48 „zona sive funis”
- 49 ulna (rőf): 62,2 cm
- 50 Pyramides: „arte factae pyramides in mensalis”
- 51 Schuh (láb): 31,6 cm
- 52 Czoll (hüvelyk): 2,6 cm
- 53 „Pulvilli cum siccis flori fragmentis sive popori”
- 54 „Strangula sive tegumenta lectualia”
- 55 „Vestis noctualis sive Schlaffrock”
- 56 „Unum nimis preciosum lapidibus expositum vasculum pro benedicta aqua”
- 57 „Sponda sive lectica” – A leltárból kitűnően valami különbségnek kellett lennie a „lectus” és a „sponda” között!
- 58 „Togae germanicae aestivales sericeae”
- 59 „Pileus sive vitta noctuales rubra”
- 60 „Instrumenta musicalia cum suis scrinibus 7”
- 61 „Patera pro Coffee ex ligno colorata”
- 62 „Plavon sive Tegumentum podii cubiculi ad piscinam”
- 63 „Pileus sive petasus virile cum viridi sericea dependentia”
- 64 „Trochlea cum duobus colis”
- 65 „Ferratus currus rusticanus pro 4 equis”
- 66 „Medius currus feratus pro 4 equis”

RADISICS JENŐ ÉS SAMUEL BING LEVÉLVÁLTÁSA (1888) ADALÉKOK A HAZAI JAPANIZMUS TÖRTÉNETÉHEZ

1888-at írtak, amikor – a budapesti Iparművészeti Múzeum Adattárában fennmaradt kéziratok tanúsága szerint – a japán művészettel kapcsolatban levelet váltott egymással Radisics Jenő, az intézmény akkori igazgatója, és a neves Art Nouveau-műkereskedő, Samuel Bing.[1] A széles látókörű magyar múzeumigazgató – akinek munkássága sajnos mind a mai napig feldolgozatlan[2] – figyelmét a divatba jött keleti művészetek s közvetítőjük, Bing tevékenysége sem kerülte el. A műkereskedő Európa-szerte gondosan kiépítette kereskedelmi hálózatát. Keleti tárgyakat vásárolt tőle többek között a kontinentális iparműmúzeumok példaképe, a londoni South Kensington (Victoria & Albert) Museum, továbbá Justus Brinckmann, a hamburgi Kunstgewerbe-Verein és Museum für Kunst und Gewerbe alapító igazgatója, aki szintén „egy fedél alatt” gyűjtötte az európai és keleti tárgyakat. Minden bizonnyal e példának is köszönhető, hogy a már európai hírnévre emelkedett Binghez fordult Radisics, noha szakavatott orientalistát is találhatott volna, hiszen a japanizmusnak, illetve a keleti kultúra mágikus hatásának az európai civilizációra már Bing tevékenysége előtt is voltak hírnökei, előzményei. Radisics jól ismerte Louis Gonse műgyűjtő és kritikus, a *Gazette des Beaux-Arts* című folyóirat szerkesztőjének alapvető művét a japán művészetről (amely 1883-ban jelent meg Párizsban, *L'art japonais* címmel), hiszen recenziót is írt róla a *Művészi Ipar* című folyóiratban,[3] és más alkalommal is hivatkozott rá.[4] Cikkében szó esett néhány műgyűjtőről is, és Bing mint a legnagyobb és legszebb japán gyűjtemény birtokosa szerepelt.

Az Európa-szerte divatos japanizmus olyan összetett kultúrtörténeti jelenség, amelynek európai mozzanatai jórészt ismertek, elemzésükkel könyvtárnyi irodalom foglalkozott, ám a magyar művészettörténet-írás még adós maradt számos apró momentum, tény feltárásával, közzétételével.[5] Ezúttal néhány adalékkal szeretnénk szolgálni azzal kapcsolatban, miként jelentkezett az orientalizmus, a japanizmus az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum gyűjteményi, kiállítási koncepciójában a századfordulón. Az intézmény még nem állt, amikor a magyar kormány, illetve a vallás- és közoktatási miniszter megbízásából 1869–1870-ben Kelet-Ázsiában országos költségen különféle „népismeit” tárgyakat gyűjtött Xantus János (1825–1894) etnográfus, utazó.[6] Sokféle tárgy volt a gyűjteményben, olykor több példányban is, főként olyanok, amelyek a tárgyi kultúrával, illetve az életmóddal függtek össze. A keleti küldetésben szerzett anyagban illusztrációk, könyvek is előfordultak, amelyek 1874. januárjában kerültek az Iparművészeti Múzeumba.[7]

A világ egyik legrégebbi iparművészeti intézménye, az 1872-ben alapított Országos Magyar Iparművészeti Múzeum számára gyűjtemények beszerzésére, gondozására

az országgyűlés 1873-ban 50.000 forintot szavazott meg. Egy javaslatban, amely „az iparmúzeum számára a bécsi világkiállításon vásárlandó tárgyak vásárlási módozatait” tartalmazta, külön kiemelték a keleti agyag- és porcelánárúk fontosságát.[8] Végül is a rendelkezésre álló összegből az 1873-as bécsi világkiállításon többek között japán tárgyakat is vásároltak; elsősorban szöveteket, de halcsont (sic!), bambuszhej-, szalma fonadékot, zománccos díszedényt, kosarakat, fonott állványt és skatulyákat is, mintegy 1499 forint 60 korona értékben.[9]

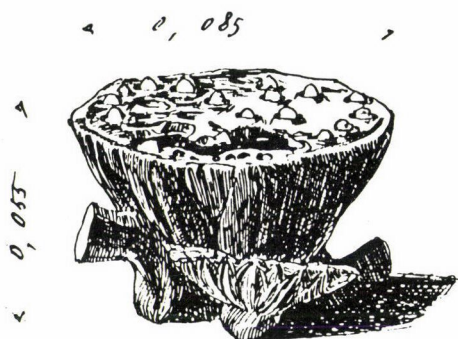
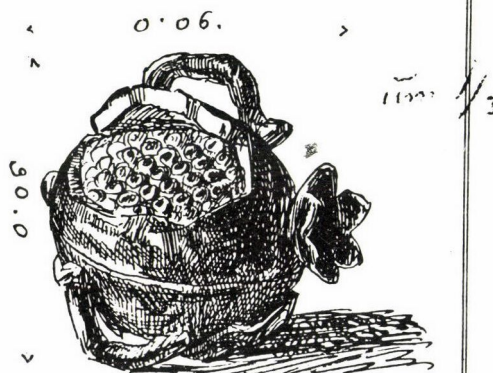
Az Országos Magyar Iparművészeti Múzeumban tehát a kezdetektől fogva gyűjtötték a keleti emlékeket is. Érdekes – egyébként akkoriban még szokásos volt –, hogy a berlini és a magyar iparmúzeum között történt egy műtárgycsere, még 1873 őszén: a magyar intézmény – többek között – japáni selyemkelmékért egyebek mellett négy japáni gombot kapott cserébe 30 forint értékben.[10]

Az Iparművészeti Múzeum gyűjteménye – a kisebb ajándékozásokon, vásárlásokon kívül – elsősorban a Magyar Nemzeti Múzeum Régiségtárából származott, és jelentősen gyarapodott a Xantus-gyűjteménnyel és a bécsi vásárlásokkal, amint a múzeum 1877-es *Kalauza* tanúsítja.[11] Szép számú keleti kollekció volt az intézmény tulajdonában, és a Kalauz külön felhívta a figyelmet a bronzöntvények nemes formavilágára és fantáziadús ornamentikájára, a rekeszzománc technikával készített tárgyra, az ügyes elefántcsont- és fadaragásokra, az ősidők óta fontos szerepet játszó lakkművekre, a különféle és változatos fonadékokra, továbbá a kiváló minőségű japán és kínai porcelánokra.

Az 1878-as párizsi világkiállításon gróf Zichy Edmund vásárolt tárgyakat az Iparművészeti Múzeum részére,[12] és ekkor még tudatosabban fogalmazódott meg a keleti tárgyak, különösen a japán és kínai agyagipar termékeinek és zománcozott emlékeinek a gyűjtése, amelyek – a nyugat-európai példákhoz hasonlóan – mintaként szolgálhatnak a hazai iparosoknak. Miként Pulszky Károly, az Iparművészeti Múzeum akkori őre írta: „... a japáni és kínai agyagipar termékei melyek, mint a párizsi világkiállítás is mutatja, befolyásolják Nyugat-Európa legtekintélyesebb gyárait, míg hazánkban a Zsolnay-féle gyára finom agyagiparban utóbbi időben oly nagy haladást tett, hogy képes a legnehezebb technikai földadatokat megoldani – s így haszonnal fogja tanulmányozni az ujonnan megszerzett tárgyakat.”[13] A múzeum első, ún. rajzos leltárkönyvében láthatók a párizsi világtárlat japáni osztályában vett modern műtárgyak rajzai: a különféle porcelánokat és kőedényeket, rekeszzománcos függőket emelnék ki közülük.[14]

A korai időszakban a múzeum kelet-ázsiai kollekciójában a legértékesebb a japáni és kínai lakkmű-gyűjtemény volt, amelyet részben Xantus János hozott magá-

日本
美術
図彙



1. „Napló az Orsz. Iparművészeti Múzeum tárgyainak szaporodásáról 1877-től kezdve.” Részlet, 1878-ban vásárolt japán tárgyak rajzával.
Iparművészeti Múzeum, Adattár

val távol-keleti expedíciójáról, részben pedig Szemere Attila gyűjtött Japánban.[15] Szemere Attila (1859–1905) publicista, a Magyar Hírlap egyik alapítója – később az Iparművészeti Társulat vezértitkára –, 1881-ben indult el külföldi útjára. Járt Európában, Afrikában, Ázsiában, ahonnan értékes műipari gyűjteménnyel tért haza.[16] Kiemelkedett ebből az a száz darabot meghaladó fésűsorozat, amely „a japáni lakknak minden ágát, minden sajátosságát felöleli; változatosságával a japáni műipar bámulatos gaszlatáról tanúskodik s mondhatni, páratlan.”[17] A kínai, japán, indiai és perzsa lakkmunkákat, a japáni, kínai ruhákat, szöveteket az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum kiállításán – a kiállítást ismertető *Képes Kalauz* tanúsága szerint – külön teremben helyezték el; ezek mellett keleti bronzok, porcelánok gazdagították a gyűjteményt. 1883-ban a bécsi Museum für Kunst und Industrie bronz-kiállítására – reneszánsz emlékeken kívül – kelet-ázsiai műveket is kölcsönzött a múzeum.[18]

A *Képes Kalauz*ban Radisics jelezte a lakktárgyak, fésűk rövid leírásánál a méreten kívül az esetleges feliratot, szignót is. Ezek a jelek annyira izgatták, hogy a pontosabb meghatározás végett levélben fordult felvilágosításért Binghez. A levélváltás magánjellegű volt, nem került iktatószám az iratokra, mégis fontos e néhány lapos dokumentum: újabb, mindeddig ismeretlen adalék Radisics kellően még nem értékelt és fel nem dolgozott pályaképehez, az orientalizmus magyarországi kultúrtörténetéhez.[19] A Nyugat-Európában meghatározó japanizmus a nagy távolságok ellenére nyomokban ugyan, de eljutott Magyarországra is, olyan kiváló egyéniségnek köszönhetően, mint a korabeli stílusáramlatokra, divathullámokra fogékony Radisics Jenő. Ugyanakkor ismeretlen adalékok ezek Bing egyébként alaposan feltárt életútjához is.[20]

Radisics első levelében arra kérte Binget, hogy segítsen a magángyűjteményből (mint tudjuk, a Szemere-gyűjteményből) származó lakkfésűk – „a komponálás e kis remekei” – szignatúráinak feloldásában, mert ő a nyelvi nehézségek miatt a könyvtárban lévő könyvek segítségével sem boldogul. A levélváltásból kiderül, korábban is fordult már Binghez információért, több évvel ezelőtt – de e levél kéziratára sajnos nem bukkanunk rá. Bing válaszlevelében kiemelte e lakkművek populáris jellegét, túlságosan is lebecsülve az adott tárgyi anyagot. Jóllehet a fésűknek és hajtűknek a japán hajviseletben fontos, mindennapi szerepük volt, díszítő funkciójuk sem elhanyagolható. Éppen ez volt az, amely Radisics figyelmét megragadta, mégha többnyire nem is neves mesterek alkotásairól volt szó. Radisics felvetette, hogy egyszer majd elviszi Párizsba a japán lakkgyűjteményt, ahol Bing véleményt mondhat róla. Nem tudjuk, megvalósult-e az utazás, annyi bizonyos, hogy Bing készségesen ajánlotta fel a segítségét, és az iránt érdeklődött, van-e a múzeumnak hajtűgyűjteménye, mert ezekből is igen sokat eladott már. Radisics további kérdéseket is intéz Binghez, szeretné, ha az 1869–1870-es expedícióból származó keleti bronz- és fajansztárgyakon lévő jegyek feloldásában is a segítségére lenne.

Az igazgató második levelének (egyébként áthúzott) részében utalást találtunk az Unionra, vagyis az Union Centrale des Arts Décoratifs-ra, illetve a francia-magyar kapcsolatokra. Az Union 1882-es és 1884-es kiállításain (majd később is) részt vett az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum, és az 1884-es tárlat kapcsán Radisics jelentést írt a minisztériumnak,[21] amelyben már felsej-

lik a leendő múzeumigazgató koncepciója. Ebben kitért – immár hosszabb külföldi tanulmányutak tapasztalatainak birtokában – a magyar és az európai iparművészet helyzetére, továbbá a keleti művészet jelentőségére. Arról írt, hogy a kínai és japán tárgyak többé nem kuriózumok, hanem bámulatba ejtik a művészt és az iparost, és egyre nagyobb teret hódítanak a modern műiparban. A kiállításon magángyűjtők, műkereskedők féltve őrzött kincsei is szerepeltek, Bing nevét is megemlíti Radisics. Az ő tulajdonában volt az az apró, vörösbarna csiga, amely különösen megragadta Radisics figyelmét, és minden bizonnyal 1888-ban íródott levelében erre céloz („escargot en grès brun”), amivel kapcsolatban évekkel korábban felvilágosítást kért Bingtől – tehát 1884-ben lehetett az a bizonyos első levélváltás. [22]

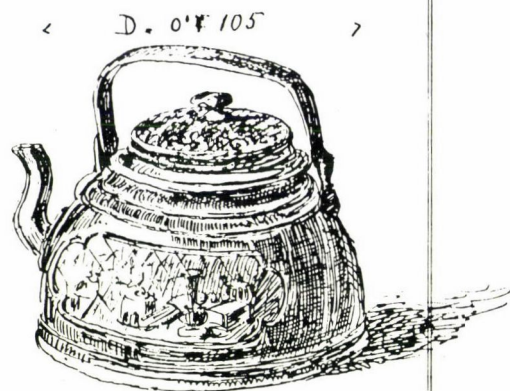
A továbbiakban is meghatározta Radisics tevékenységét az orientalizmus, a keleti, azon belül a japáni tárgyak iránti érdeklődés. Ezt tükrözték a múzeum gyűjteményfejlesztései és kiállításai is. 1885-ben keleti művészeti kiállítás nyílt, és ekkor vásároltak meg egy teljes arab szobaberendezést. Noha a múzeum elsősorban magyar művészeti emlékeket szándékozott gyűjteni (amint azt Radisics megfogalmazta: „Első törekvésem, hogy legyen magyar, nemzeti muzeum, hogy hazánk uralja a helyzetet”[23]), amellet nem hanyagolták el az egyetemes iparművészet alkotásait sem. A múzeum célja abban a vonatkozásban is kettős volt, hogy a régmúlt és a jelenkor alkotásai egyaránt otthonra találjanak benne. A régiségek feladata, hogy a kor művészeinek, iparosainak mintaként szolgáljanak sokszínű és változatos technikai megoldásokkal, ornamentális gazdagságukkal. A művészi ipar hanyatlásának időszakában, a londoni 1851-es világkiállítást követően a létrehozott iparművészeti múzeumok célja az volt, hogy a régi műalkotások gyűjtésével az elődök pallérozott ízlésére irányítsák a figyelmet, s a Kelet tárgyi emlékeinek felhalmozásával a távoli mesterek technikai tudását, motívumkincsét, valamint kompozíciós módszerét példaként állítsák a jelenkor elé. A Xantus-féle keleti expedíció is olyan műveket gyűjtött, amelyek követendőek lehettek a hazai iparosok szeme előtt.[24] Ugyanez a gondolat jelenik meg Pulszky Károly említett levelében és Radisics elképzeléseiben, s a magyar műipar első önálló folyóirata, a *Művészi Ipar* írsaiban is. Nemcsak a tájékoztató jellegű cikkekben,[25] hanem a meghirdetett pályázatokban is kifejeződött a magyar kultúra Kelet iránti érdeklődése. Az iparművészeti ízlés fejlesztését szorgalmazó Magyar Iparművészeti Társulat, még a historizáló szemlélet jegyében, megkövetelte a különféle korok, korszakok motívumkincsének, mesterfogásainak ismeretét. A bronzipar számára kiemelték – az antik emlékek, modern francia tárgyak mellett – a japán bronzokat is.[26] A kerámiaművészetben még kézenfekvőbb volt a keleti tárgyak utánzása, hiszen annak idején ez ösztönözte az európai porcelán felfedezését is. Köztudott, hogy a pécsi Zsolnay-gyár – amellet, hogy a háziipari díszítményeket felhasználta – kínai és japán ornamentikát is alkalmazott, mint ahogy a herendi porcelángyár is dolgozott kínai minták alapján, és a Zsolnay nyomán elindult budapesti Fischer cégnek a kínai mustra volt a specialitása.[27] A keleti technikai eljárásokat és a különféle mustrákat – a historizmus szellemében –, egyaránt követésre méltónak találták. Sőt, úgy vélték, hogy a keleti műipari áruk „formai, ornamentikai és technikai utánzása és előállításá által a keleti piacokon üzletre számíthatunk”. [28] Amint láthatjuk, a művészi ízlés fejlesztése csupán egyik oldala volt a hiva-

talosan is támogatott orientalizmusnak, japanizmusnak, ugyanis volt egy másik, sokkal kézzelfoghatóbb tényező is, amely a fenti idézetből, a minden bizonnyal bécsi mintára megszervezendő Kereskedelmi Múzeum szabályzatából világosan látszik, s a hazai mű- és háziipar felvirágoztatását tűzi ki célul. Érdekesség, hogy a japán gyékényekkel vetették össze, és azokkal versenyképesnek ítélték meg az algyői, tápéi finom gyékényfonásokat.[29]

Hivatalosan favorizálták a japáni példát; üzleti megfontolásokból és a művészi ízlés fejlesztése céljából követendő mintaképnek tekintették. A historizmus szellemében a technikai eljárások és a mustrák követését tartották szem előtt. E célból indult el 1906-ban világ körüli útjára, s készült Japánba a magyar szecesszió jeles egyénisége, Horti Pál. A technikai ismeretszerzésen túl – Japánban a bronzöntést, patinázást, zománcozást akarta tanulmányozni –, még egy igen fontos cél is vezette, az, hogy megkeresse az ősi magyar kultúra bölcsőjét. Magyarországot kelet-orientáltsága összefüggött a magyarság őseredetének kutatásával. Sajnos, Horti korai halála – 1907-ben Indiában hunyt el – megakadályozta abban, hogy tanulmányútja tapasztalatait alkotásaiban kamatoztathassa. További kutatás feladata, hogy kiderítse: az egyes művészek életművére mennyiben hatott termékenyítően a keleti, japán művészet; s hol az a pont, amikor az imitáció sajátos inspirációval gazdagodik, s autonóm műalkotás születik, mint a Zsolnay-gyár tervező művésznél, Darilek Harrynál.

Az Iparművészeti Múzeum feladata ebben az alkotói folyamatban az volt, a kor felfogása szerint, hogy mintákkal álljon a művészek rendelkezésére. A keleti alkotások gyűjtése is ezt szolgálta. A Binggel történt levélváltás is jelzi a múzeum bekapcsolódását az európai kultúra vérkeringésébe, és bizonyítja Radisics Jenő tájékozottságát. Néhány év múlva újból levelet váltott egymással Bing és Radisics, az 1898-as Modern művészet című kiállítás megszervezésével kapcsolatban.[30] A Japán iránti érdeklődés a század első évtizedében sem lankadt. Alátámasztják ezt az 1900-as párizsi világkiállítás anyagából az Iparművészeti Múzeum részére vásárolt modern japán művészeti tárgyak (a francia alkotásokat követően a legnagyobb számban ezek szerepeltek az anyagban), és az 1910-es, Londonból érkező japán művészeti kiállítás. Ez az az időszak, amelyben a szakavatott, utazó gyűjtők létrehozták keleti gyűjteményüket; állami megbízásból tett utazások során gyűjtötte össze gróf Vay Péter azt az orientalista kollekciót, amely 1908-ban a Szépművészeti Múzeumba került. Az 1907-es budapesti Amateur kiállításon az Iparművészeti Múzeumban feltűnt a keleti tárgyak nagy száma, az utazó gyűjtők, Delmár Emil és Hopp Ferenc távoli, ázsiai útjaik emlékeit állították ki. Hopp Ferenc látszerkereskedő, az olasz Calderoni üzlettársa, majd a cég egyedüli tulajdonosa 1882 és 1914 között távol-keleti utazásokat tett, művészeti és néprajzi vonatkozású gyűjteményt hozott létre. Művészi ízléssel megválogatott tárgyai – 1919-ben kelt végrendelete szerint – Andrássy úti villájában, a 103. szám alatt, a nevét viselő kelet-ázsiai művészeti múzeum alapjait vetették meg. Számos keleti kerámia, ázsiai bronztárgy volt a századforduló jeles bútortervező iparművésznének, Faragó Ödönnek a birtokában. A századelő meghatározó magyar művészegyéniségének, Kozma Lajosnak a rendezésében 1910-ben Kaposvárott keleti művészeti kiállítás nyílt.[31]

Horváth Hilda



2. „Napló az Orsz. Iparművészeti Múzeum tárgyainak szaporodásáról 1877-től kezdve.” Részlet, 1878-ban vásárolt japán tárgyak rajzával. Iparművészeti Múzeum, Adattár

1 A Művészi Ipar című folyóirat megemlékette e levelezést III. 1888, 259. *Különfélék* rovatában. „Az Orsz. Magyar Iparművészeti Múzeum, minthogy működését kifelé, anyagi és helyi viszonyok korlátozzák, gyűjteményének tudományos feldolgozásával foglalkozik. A keletázsiai művészet manapság az európaival egyenrangú helyet küzdve ki magának, a múzeum az értékes japáni fésűkön lévő feliratokat és mesterjegyeket másoltatta le s küldte elolvasás végett Bing párisi gyűjtőnek, a ki azokat kevés kivétellel meg is fejtette. A Kelet-Ázsia bronz, porcellán és agyagedényeken lévő pecsétek megfejtése szinte várható. Az eddigi kutatások máris nem egy hírneves japáni mester kezétől származó munkát konstataáltak. Így 3 fésű Juyusai aláírásával – ki a jelen század elején élt s nagy tiszteletben állott hazájában – van ellátva. Egy másikon ugyancsak Juyusai neve fordul elő, a rajz ellenben Ho-itsu festőtől és Daimio-tól származik, ki Korin-nak volt nagy bámulója s annak modorát követve saját kompozícióiban is. Egy kerek csésze s egy kis zománcszínekkel díszített doboz Ninsei pecsétjét hordja magán. Ninsei Kiotóban dolgozott a XVI. század végétől a XVII. század közepéig s a japáni nemzeti agyagmúzeum megteremtője gyanánt tekinthető.”

2 Radisicsról lásd: *Katona Imre*: Radisics Jenő az iparművészeti kultúráért. Művészettörténeti Értesítő XVIII. 1969, 212–224.

3 *Radisics Jenő*: A japáni művészet. Művészi Ipar II. 1887, 101–116.

4 *Radisics Jenő*: Orsz. Magyar Iparművészeti Múzeum. Képes Kalauz a gyűjteményekben. Budapest 1885, 21. Németül: *E. Radisics von Kutas*: Ungarisches Landes-Kunstgewerbe-Museum. Illustrierter Führer durch die Sammlungen. Budapest 1885, 21.

5 Néhány tanulmány a japanizmus irodalmából: *Louis Gonse*: L'art japonais et son influence sur le goût européen. Revue des Arts décoratifs, avril 1898; *Tschudi Madsen*: The Sources of Art Nouveau. New York 1956; Catalogue de l'exposition Japonisme. Cleveland 1975–1976; *Klaus Berger*: Japonismus in der Westlichen Malerei 1860–1920. München 1979; Japonisme in Art. An International Symposium, Tokio, Society for the Study of Japonism, 1980; *Siegrfried Wichmann*: Japonisme. München 1980; Le Japonisme. Szerk.: *Marc Bascou, Geneviève Lacambre, Akiko Mabuchi* stb. Párizs 1988. Verborgene Impressionen. MAK Bécs 1990. Hazai irodalom: *Gellér Katalin*: Rippl-Rónai és a távol-keleti művészet. Művészet XXX. 1987, 11–12. sz. 50–55; *Uő*: Japonizmus a magyar festészetben és grafikában. Ars Hungarica XVII. 1989, 179–190. Ezúton mondok köszönetet dr. Miklós Pálnak értékes észrevételeiért, segítségért.

6 A közoktatási miniszter megbízásából 1869–70-ben Kelet-Ázsiában országos költségen gyűjtött s a M. N. Múzeumban ideiglenesen kiállított népművészeti tárgyak leíró sorozata. Rendezte és sorozta: *Xantus János*. Pest 1871.

7 Leltár Xantus János keletázsiai gyűjteményéből 1874 január havában az iparmúzeumba áttett tárgyakról. In: Leltárok 1872–1875. Iparművészeti Múzeum (a továbbiakban IM) Adattára

8 Javaslat az iparmúzeum számára a bécsi világkiállításán vásárlandó tárgyak vásárlási módozataira nézve 1873. IM Adattára KLT 1420/1

9 Számla. IM Adattára 1873/24; Japán kiállítási bizottság. IM Adattára 1873/27; Kimutatás. IM Adattára 1874/70

10 IM Adattára 1873/72

11 *Pulszky Károly–Schikiedanz Albert*: Kalauz az Iparművészeti Museum gyűjteményeihez. Budapest 1877, 21.

12 IM Adattára 1878/3. Gr. Zichy Edmundnak magának is jeles japán gyűjteménye volt. L. *Ludwig Hevesi*: Acht Jahre Sezession. Wien 1906, 225.

13 Jelentés a párisi világkiállításon vett tárgyakról. Levél Pulszky Ferenc urnak 1878. december 18. IM Adattára 1421/1

14 Napló az Orsz. Iparművészeti Múzeum tárgyainak szaporodásáról 1877-től kezdve. IM Adattára

15 *Radisics Jenő* i. m. (Képes Kalauz) 22. Németül: *E. Radisics von Kutas* i. m. 21. Az iparművészet könyve. Szerk.: *Ráth György*. II. kötet. Budapest 1903, 328.

16 *Szemere Attila*: A japán művészetről. Uti jegyzetek. Magyar Salon 1884. I. kötet 32–38.

17 *Radisics* i. m. 22. A fésűgyűjteményt jelenleg a Hopp Ferenc Kelet-Ázsiai Múzeum őrzi.

18 Katalog der historischen Bronz-Ausstellung im K. K. Österr. Museum für Kunst und Industrie. Wien 1883, 85–87.

19 IM Adattára KLT 1423

20 Bing tevékenységére vonatkozóan lásd: *Robert Koch*: Art Nouveau Bing. Gazette des Beaux-Arts 101. LIII. 1959, 179–190; *Gabriel P. Weisberg*: Samuel Bing: Patron of Art Nouveau. The Connoisseur Vol. 171–172. 1969, 119–125. Part II: Bing's Salons of Art Nouveau 294–299; *Robert Koch*: Artistic America, Tiffany Glas and Art Nouveau Samuel Bing, Cambridge, Massachusetts, and London, England 1970; *Gabriel P. Weisberg*: L'Art Nouveau Bing. In: *AJV The Art Nouveau Symposium* 1979. Number One 2–15; *Uő*: A note S. Bing's early years in France, 1854–1876. Arts Magazine Vol. 57. no. 5. 1983. Janvier 84–85; *Uő*: Art Nouveau Bing Paris Style 1900. New York, 1986.

21 Jelentés az „Union Centrale des Arts Décoratifs” 1884-ik évi kiállításáról. Írta a nagyméltóságú vallás- és közoktatásügyi m. kir. ministerium meghagyásából *Radisics Jenő* ministeri fogalmazó. IM Adattára KLT 70

22 „...a Bing birtokában lévő, apró, vörösbarna csiga, melyre a következő sorok jegyezik föl: készítettem egyszer a magányban, az ihlet órájában.” *Radisics*: Jelentés... IM Adattára KLT 70

„Il y a plusieurs années vous m'avez demandé un renseignement à propos d'un de mes bibelots.” Bing levele Radisicsnak 1888. XI. 18. IM Adattára KLT 1423/2

„Est-ce possible que vous vous rappeliez encore le petit escargot en grès brun?” Radisics levele Binghez 1888. XI. 23. IM Adattára KLT 1423/3

23 *Radisics Jenő*: Az Orsz. M. Iparművészeti Múzeum. Magyar Iparművészet I. 1897–1898, 27.

24 *Xantus* i. m. Xantus bevezetője

25 Graff és Falke vitájának összefoglalása: *Különfélék*. Művészi Ipar I. 1885–1886, 135, 236–237; *B. G.*: Japán művészi iparáról. Művészi Ipar I. 1885–1886, 262.

26 A művészi ipar az országos tárlaton. Fémipar. Művészi Ipar. I. 1885–1886, 145.

27 A művészi ipar az országos tárlaton. Agyagipar. Művészi Ipar. I. 1885–1886, 149.

28 A Kereskedelmi Múzeum szervezete. IM Adattára KLT 1422

29 A művészi ipar az országos tárlaton. Háziipar. Művészi Ipar. I. 1885–1886, 158.

30 Levelek az IM Adattárában, 1897/354, 393, 452, 467; 1898/27, 48, 82, 118, 121, 142, 193, 256, 262, 270, 381, 389.

31 „Kiállítások” rovat Magyar Iparművészet XIII. 1910, 242.

I.

(IM Adattára, KLT 1423/1)

Cher Monsieur,

Nous possédons au Musée une collection de peignes laqués, ayant appartenue autrefois à un amateur japonais. Ce sont, pour la plupart, de véritables petits chefs-d'oeuvre de composition & surtout, d'exécution soignée. Sur ces pièces il-y-en a qui portent des signatures, du moins je suppose, que les caractères, qui s'y trouvent sont des signatures d'artistes.

Comme je m'intéresse beaucoup à l'art de l'Extrême Orient & que je cherche sans cesse à augmenter la valeur scientifique de nos collections, j'ai copié scrupuleusement toutes les signatures à fin de les faire déchiffrer par quelqu'un de compétent.

Il va sans dire que je songe avant tout à vous, l'un des Grands Maîtres de l'Art Japonais en Europe, dont nul ne saurait égaler l'enthousiasme lorsqu'il s'agit de ces produits d'art trop peu appréciés encore. Vous m'excuserez donc si c'est à vous que j'envoie les signatures en question, en vous priant de bien vouloir les lire, ou les faire lire, d'en déterminer l'époque et s'il était possible l'école de l'artiste.

Je n'ai pas pu entreprendre moi-même ce travail pénible, même, n'ayant malheureusement aucune notion de la langue, je ne me crois pas capable, de pouvoir constater l'identité de signes que je ne connais absolument pas, même à l'aide des publications que nous avons à la Bibliothèque.

Les caractères sont scrupuleusement copiés. Toutefois il se pourrait facilement que j'eusse omis quelque chose d'essentiel s'il se présentait quelque difficulté, je suis prêt avec plaisir, à vous fournir de nouvelles copies; il suffit de m'indiquer le No de la feuille.

Je sais bien, cher M. que ma prière est tout soit peu indiscrette, aussi n'aurais-je jamais eu le courage de vous l'adresser, si je savais encore quelqu'un qui puisse m'aider, & si je ne me rappelais pas combien vous avez été aimable envers moi. Peut-être apporterai-je un beau jour la collection à Paris pour vous montrer quel est la vous avez rendu un si grand service.

II.

(IM Adattára, KLT 1423/2)

19, Rue Chauchat.

Paris, le 18 Novembre 1888

Très cher Monsieur,

Votre lettre m'a rendu tout à fait heureux, et je vais vous expliquer pour quelle raison. Il y a plusieurs années vous m'avez demandé un renseignement à propos d'un de mes bibelots. Je vous répondais que j'allais prendre des informations bien exactes sur la traduction littérale d'une inscription dont le sens approximatif m'était seul resté dans l'esprit. Et

entretemps – je suis tout confus de l'avouer, mais il le faut bien – n'yant pu retrouver votre lettre, votre nom m'était sorti de l'esprit, de ma trop faible cervelle, qui n'est que trop coutumière de pareilles incartades. – Comme c'est votre nom seul, et non votre si aimable personne, (à laquelle j'ai gardé les sentiments les plus sincères) qui fut victime de ce contretemps vous pouvez penser combien l'incident m'a été pénible. Je l'ai toujours gardé sur le coeur comme une sorte de remords, et je viens aujourd'hui vous exprimer mon vif plaisir et ma reconnaissance, de ce que vous ne m'en gardiez pas rancune!

Arrivons à vos peignes. Je ne puis malheureusement vous fournir qu'une minime parcelle des renseignements que vous me demandez. Vous trouverez annotés la plupart des noms sur les bulletins que je vous renvoie, mais à part deux noms cela se borne à cela. Il faut dire que la fabrication des peignes est un art populaire, malgré le charme qui se dégage de ces délicats bibelots, et que peu d'artistes en renom peut-être (je crois connaître les noms d'une bonne partie d'entre eux) se sont occupés de cet objet de toilette. Les Japonais que j'ai consultés n'ont rien pu me dire à cet égard; cependant je garde la copie de vos signatures, et si par la suite je puis apprendre qqe chose je m'empresserai de vous le communiquer. – Je garde encore par devers moi la fiche 34, dont je tâcherai de me procurer la traduction demain. Je la mettrai sous enveloppe aussitôt.

Croyez moi bien, cher Monsieur

Votre sincèrement dévoué

S. Bing

Monsieur E. Radisics de Kutass
Országos Magyar Iparművészeti Múzeum
Andrássy-ut, 67
Budapest

III.

(IM Adattára, KLT 1423/3)

Monsieur S. Bing 19. Rue Chauchat Paris 1888. XI. 23.

En voilà une surprise à laquelle je ne m'attendais guère! Est-ce-possible que vous vous rappeliez encore le petit escargot en grès brun? Et dire que vous classez votre cervelle „trop faible”.

Je vous avouerai, que j'ai quelque peu hésité avant de vous expédier ma lettre. Je me suis demandé si j'en avais bien le droit. Vous me prendrez – ai-je pensé – sans aucun doute pour un parfait étranger, qui profite de ce qu'il vous a parlé une ou deux fois pour vous arracher un service exceptionnelle.

Aussi le papier officiel n'avait il d'autre but que donner un certain cachet à ma lettre & à vous décider à me répondre en tous cas.

Votre aimable lettre dont je ne saurais assez vous remercier m'a fait tant à cause des renseignements précieux, qu'elle contenait, qu'à cause des termes

obligeants que vous employez en parlant de moi, le plus grand plaisir. Elle prouve que les relations qu'il m'était permis d'établir avec la France sont ainsi que je l'ai toujours prétendu d'une valeur inestimable pour nous et pour notre Musée. Toujours est-il que ... de ces relations fondé en premier lieu sur la bienveillance & sur l'intérêt qu'apportent tous, membres de l'Union à nous.

Pour revenir à nos peignes, je regrette beaucoup qu'ils n'aient été exécutés par des artistes célèbres; néanmoins je les trouve charmants. A mon avis il va falloir compléter la liste des artistes japonais, en y ajoutant les *... et les *... qui méritent tout aussi bien que les autres, plus connus, que leur nom figure désormais dans l'histoire des industries d'art du Japon.

Peut-être apporterai-je un beau jour toute la collection à Paris pour vous la soumettre – si vous trouviez qu'elle ne valait rien, et bien alors on l'enverra dormir dans un tiroir.

Maintenant encore une question. L'appétit naît en mangeant; c'est vous Français qui avez inventé ce proverbe. Me permettriez – vous de nous envoyer les copies des cachets que j'ai recueillis sur nos bronzes?

En vous réitérant mes remerciements les plus vifs & les plus sincères je vous prie etc.

IV.

(IM Adattára, KLT 1423/4)

Paris, 26 nov. 1888

Cher Monsieur

Disposez donc de moi en toutes occasions. Je serai toujours enchanté de pouvoir vous être bon à quelque chose.

J'estime comme vous l'art qui se manifeste dans la fabrication des peignes comme extrêmement intéressants, et j'ai vendu plusieurs collections de ces objets de toilette, en gardant aussi quelques spécimens pour moi. Avez-vous également une collection d'épingles à cheveux?

Le nom de Yoyousai jouit d'une réputation incontestée. Peut-être les autres noms sont-ils connus de même par les personnes qui au Japon ont fait de ces matières une étude spéciale. Cela est très possible.

Je serais très enchanté de vous voir apporter votre collection, l'un portant l'autre.

Votre bien dévoué

S. Bing

V.

(IM Adattára KLT 1423/5)

Bing Paris 29 XI 888

Mon cher Monsieur,

Ai-je besoin de vous dire, combien je suis heureux de la permission que vous me donnez si gracieusement par votre lettre du 26 c.? Certes non! Etant, vous-même, possédé par cette passion qu'inspire l'art à tous ceux qui s'en occupent en ont goûté le charme, vous comprendrez, mieux que tout autre, la joie que l'on éprouve à voir son objet déterminé, classé & placé à l'époque à laquelle il appartient. Aussi ne saurais-je assez vous remercier de bien vouloir m'aider dans une besogne que j'ai trouvée au dessus de mes forces.

C'est que la lecture des signatures & surtout des cachets n'est pas chose facile j'en ai fait l'expérience. Il ne suffit pas regarder, il faut apprendre à voir; en un mot, il n'y a qu'une longue pratique qui puisse vous mettre en état de démêler ces caractères confus.

J'ai l'honneur de vous remettre ci-inclus 29 fiches avec signatures & marques, et cachets copiés sur des bronzes, faïences etc. Je ne crois pas qu'ils prêtent beaucoup d'intérêt bien que nos collections orientales aient été achetées sur place par un envoyé spécial du gouvernement en 1869–70. Mieux vaut cependant savoir que l'objet & mauvais & sans valeur que de ne rien savoir du tout.

En ce qui concerne des épingles à cheveux, nous possédons environ une cinquantaine en corne & en laque. Elles sont pour la plupart modernes – je ce crois d'ailleurs – & peu curieuses.

prêteur (sic!)

(a *-gal jelölt rész üresen hagyva – a közreadó megjegyzése)

ADALÉKOK A KECSKEMÉTI MŰVÉSZTELEP MEGALAKÍTÁSÁHOZ

A kecskeméti művésztelep[1] felállításának a terve 1904-ben, a Nemzeti Szalon kecskeméti kiállításán fogalmazódott meg, Iványi Grünwald Béla[2] és Kada Elek[3] polgármester találkozásakor. Az itt született terv azonban csak 1909-ben lépett a megvalósítás útjára. Iványi Grünwald Béla ekkor határozott úgy, hogy elhagyja a nagybányai művésztelepet.[4]

A művésztelep megvalósításának első lépéseként a városi közgyűlés az 1909. március 31-én tartott ülésén egy Szőnyegszövő Háziipari Szakiskola felállítását rendelte el,[5] amely 1913 őszén szűnt meg.[6] A festőkolónia létesítését a 330/1909. évi közgyűlési határozat mondta ki először, megszervezését pedig a 145/1910. évi közgyűlési határozat tette lehetővé.[7] A telep benépesítésére az 1911. július 8-i kecskeméti földrendés okozta károk, majd az ezt követő helyreállítási munkák miatt csak 1912-ben kerülhetett sor. Első lakói Iványi Grünwald Béla, Falus Elek,[8] Mikola András, Bornemisza Géza, Ferkay Jenő, Pólya Tibor és Iván, Olgyai Ferenc, Herman Lipót festők, Jánszky Béla,[9] Szivessy Tibor[10] építésszek, valamint két szobrász, Kisfaludi Strobl Zsigmond[11] és Csikász Imre voltak. A város Jánszky Béla és Szivessy Tibor építésszekkel tíz műtermes bérházat, és hat villát építtetett a számukra.[12] Később még többen csatlakoztak. A kecskeméti művésztelep első vezetője Iványi Grünwald Béla lett, aki 1920-ig alkotott itt.[13]

Az első világháború után a telep tömeglakássá alakult át, majd 1921-ben a város a művésztelepet húsz évre átengedte a Képzőművészeti Főiskolának, ahová az 1936-ig küldte a növendékeit.[14] A telep vezetője 1920–1932 között Révész Imre volt.[15] 1936–1957 között a telep a lét és a nemlét határára működött. A második világháború alatt a festőiskola elpusztult, és súlyosan károsodott a műterem-bérház is.[16] A város vezetői 1957-ben a Képzőművészeti Alapnak adták át a műteremházat. Az felújíttatta és átalakíttatta; a művésztelep azóta is működik.[17]

A szerző az újonnan feltárt források, Iványi Grünwald Béla, Kós Károly[18] és Györgyi Dénes[19] egy-egy levele, Falus Elek tervezete, illetve a „Kecskeméti Művésztersaság” szervezeti szabályzata közreadásával a kecskeméti művésztelep megalakításának jobb megértéséhez kíván hozzájárulni.

Iványi Grünwald Béla 1909 júliusában Kada Elekhez írt levelében „a művészetek s művészi ipar számára földet, hajlékot s támogatást” kért Kecskemét városától. Elképzelése szerint a létesítendő művésztelepnek két részből kellene állnia: képzőművészeti és iparművészeti részből. Emellett az itt letelepedő művészek képzőművészeti szabadiskolát is nyitnának. Az iskolát és a képzőművészeti munkát Iványi Grünwald Béla, a dekoratív művészeteket felölelő iparművészeti részt Falus Elek

vezetné. Ez utóbbi három szakmát foglalna magában, így a művészi textilkészítést, a szőnyeg, a gobelin és díszgyapjuszövést, valamint a keramikát. A kitűzött cél: érett technika alkalmazásával művészi és magyaros termékek előállítása, amelyek a kereskedelemben jól értékesíthetők. A másik fontos cél kitűnő iparosok nevelése, munkájuknak tanácsokkal, magyarázatokkal stb. való támogatása volt.

A művésztelep létesítéséhez Iványi Grünwald Béla a Műkertben két vagy három műteremházat, telket és egy az iskolai oktatást szolgáló műtermet, míg a szövést és a keramika végzéséhez szükséges több szobát kért a várostól. A két vezető részére fejenként évi 3000 korona szubvenciót igényelt. Javasolta továbbá egy „Művészi egyesület” alapítását. Az egyesület feladata lenne a helyi művészet ápolása és propagálása.

A „Kecskeméti Művésztersaság” 1910-ben meg is alakult. Alapszabályait az alábbiakban közreadjuk. A művésztersaság a Műkertben képzőművészeti iskolát, bent a városban az iparosok és a nagyközönség számára képzőművészeti és iparművészeti tanfolyamot kívánt fenntartani. E tanfolyamok vezetői Falus Elek festő- és iparművész, Iványi Grünwald Béla festőművész és Jánszky Béla építész lettek, akiknek Kisfaludi Strobl Zsigmond szobrászművész állandóan segítgedezik.

A tanfolyamok célja kettős: a műkedvelő közönséget és az ifjúságot a képző- és iparművészet megértésére nevelni, az ügyesebbeket a rajzolásban, festésben, mintázásban, tervezésben tanácsokkal ellátni, a másik cél az iparosok jó ízlését és technikai tudását fejleszteni. A tanítás szakszerű előadások, másrészt tanácsok, útbaigazítások útján, díjtalanul történne. Csak nagyobb vállalkozás esetén járna a tanfolyam vezetőjének egyezség útján megállapított méltányos díjazás.

A műkedvelők vagy tervezők részére heti 4 napon át, napi 2–3 órás, az iparosoknak pedig heti két alkalommal 2–2 órás képző- vagy iparművészeti tanfolyamot tartának. A tanfolyamok tehetséges hallgatóit a művésztersaság szabadiskolájában vagy műhelyeiben képeznék tovább. A legkiválóbb munkákat a művésztersaság kiállításán szándékoztak bemutatni.

Az iparművészet fejlesztését a Falus Elek vezetése alatt álló műhelyek szolgálnák, így a szőnyegszövő és a keramikai műhely. A szőnyegszövő intézetben a leányokat szőnyeg- és gyapjuszövési technikákra oktatnák. Az ehhez szükséges terveket részben Falus Elek készítené el, részben más művészekről szerezné be. A szövést már kiképzett nők saját lakásukon is végezhetnék a munkát, az intézettől kapott minták alapján. A nagyobb értékű munkákhoz az intézetben növényi festékekkel színezett fonalat kívántak használni. A szövött munkák terveinek beszerzésére az 1911. évre 3000 koronát irányoztak elő. A kész munkák árának meghatározásába, értékesítésébe,

sőt a megrendelések felvételébe Falus Elek is beleszólási jogot nyer. A művészeti és kereskedelmi vezetésért Falus Eleket a tiszta jövedelem 25%-a, míg 75% Kecskemét városát illette meg.

A keramikai műhely jó minőségű, magyaros, művészies kivitelű és rajzú cserépedényeket kívánt előállítani. Ez főleg a helyi szükséglet kielégítését, másrészt szélesebb körű elterjesztését, s végül az építkezésekhez szükséges keramikai munkák előállítását tűzte ki célul. A városi fazekasmester részére Kecskemét díjtalanul lakást és égetőkemencét bocsát rendelkezésre. Munkáját szintén Falus Elek irányítja. Az alkalmazott fazekasiparos végzi majd a helyi fazekasok oktatását is.

Már az Iványi Grünwald Béla által körvonalazott terv előleke annak lehetőségét, hogy a telephez más művészek is csatlakozni fognak. Erre 1909 novemberében sor is került, amikor Kós Károly és Györgyi Dénes építészek levélben jelezték Kada Eleknek a telephez való csatlakozási szándékukat. A levél igazi kultúrtörténeti érték, mert a magyar képzőművészeti élet visszasságainak változásán túl foglalkozik a külföldi művészkolóniákkal és az azokat létrehozó eszmei áramlatokkal is. Követendő példaként említette a *Wiener Werkstätte*-t, [20] „melyben építész, szobrász, piktör együtt, egy célért, de szabadon dolgozik.”

Kós Károly és Györgyi Dénes szerint a létesítendő művészkolónia munkássága emelni fogja az iparosság tudásszintjét, fejleszteni fogja annak ízlését és a termékeit versenyképesebbé fogja tenni a külföldi termékekkel szemben. Megítélésük szerint egy ország művészeti élete csak akkor fejlődhet, erősödhet, ha az adott ország népe maga is befogadója lehet a művészi termelésnek.

Magyarországon eddig a művészi termelés központja és egyetlen fogyasztója Budapest volt. Véleményük szerint a főváros kozmopolitizmusa az okozója a magyar művészet karaktertelenségének. Most azonban már a vidék is mozog. Példa erre Kecskemét városa is, amely új művésztelepet kíván felállítani, és meghallgatja a két otthont kereső művész szavát. A város azért hozza ezt az áldozatot, hogy polgárai tanulhassanak, művelődhessenek, fejleszthessék az ízlésüket, újat, jobbat, kelendőbbet produkálhassanak, és ezáltal vagyonosodhassanak.

A művészkolónia elsősorban a város polgárságának művészi és iparművészeti szükségleteit fogja kielégíteni, és csak másodszorban dolgozik más vidékek számára. Ez lehetővé teszi a kolónia szoros kötődését a városhoz, ami által annak művészete speciálissá, helyi jellegűvé fog válni. Az építészet és a lakberendezés a legelterjedtebb iparok közé tartozik, és egyúttal a legtöbb, a legkülönbélebb iparágakat foglalkoztatja. Ebben a művészkolóniában a művészi és a gazdasági szükség egymásra fog találni, ami hosszú időre biztosíthatja Kecskeméten az egészséges művészi tevékenységet és termelést.

Kós Károly és Györgyi Dénes végül mégsem települt le Kecskemétre, hogy miért nem, az nem derül ki az iratokból. Helyettük Jánszky Béla és Szivessy Tibor képviselte a művésztelepen az építészeket.

A Falus Elek által készített iparművészeti programot külön ismertetni azért nem célunk, mert azt a „Kecskeméti Művénytársaság” alapszabályaiba részletesen beépítették, és azt már fentebb ismertettük.

Az alább közölt iratok a Bács-Kiskun Megyei Önkormányzat Levéltára őrzetében vannak, a *Kecskemét Város Tanácsának iratai* című fondban. Az iratokat teljes terjedelmükben, szöveghűen közöljük.

1.

Nagybánya, 1909. július 17.

Nagyságos Polgármester Úr!

Mély tisztelettel kérjük, mint Kecskemét városa fejét, mint a művészet barátját, művelőjét, hogy alábbi kérelmünket a nagytekintetű illetékes fórumok elé terjeszteni méltóztatssék és azt ismert kultúráért való szeretetével ismertesse.

Kérelmünk már a Nagyságod által ismert jelentős kultúrlépésről szól. *Mek s művészi ipar számára földet, hajlékot s támogatást kérünk* Kecskemét városától abban a reményben, hogy a legmagyarabb város teljes átértéssel fogja méltányolni azt a nagy feladatot, mit a magyar kultúra reánk ró, s hogy annak megvalósítására épp Kecskemétet választottuk.

Bizonyára ismeretes nagys. Polgármester Úr előtt az utolsó 12 évben nálunk lezajlott forrongás, mely a magyar képzőművészet erős megtermékenyítésével járt.

Eredményéről múzeumaink tanúskodhatnak s arról különösen, hogy milyen részt vett ebben Nagybánya.

Ezen helyhez fűződik a modern magyar festőművészet küzdelmeinek sok művészet-történelmi fontosságú eredménye. Az akkori művészi együttérzés kapcsán egyúttal került emberek a természetes evolúció folytán most válni készülnek, hogy új elemekkel gazdagodva, új haladásra tehetséggel telítetten folytassák a nemzeti művészet fejlesztését.

Az eddigi munkahelyek mindig nemzetiségtől is érintettek voltak, most a legtisztább magyar városok valamelyikében akarjuk folytatni a megkezdett munkát.

Ezért választottuk Kecskemétet elsősorban, de jelen-tékeny indok volt az a már ott található kultúra, melyért tudjuk tisztelettel kell Nagyságodról megemlékeznünk, mert kétszeresen lehetővé tette a Kecskemétre gondolatát a város érdekében tett alkotásaival.

Megpróbáljuk ezek után mi lenne realisabban részletezve célja és szervezetek szempontjából ezen új művész honalapítás. Ezt a létesítendő telep célja szerint két részletben kell csoportosítani.

I. Tisztán képzőművészeti rész.

II. A dekoratív művészetet, a művészi ipart s az arra való iparosnevelést ismertető rész.

Az I-ső pont szerint Iványi Grünwald Béla festőművész, ki jelenleg Thorma Jánossal [21] és Réti István-nal [22] együtt a nagybányai festőiskola tanára, onnan az iskola jelentős részével kiválik, s ehhez csatlakozni fog még egy-két szintén országos hírnévű művész, és Kecskeméten művészi szabadiskolát nyit. Ezen iskola a külföldi s eddig fennállott nagybányai szabadiskola szerint szerveztetnék. Az iskolát kezdő s haladottabb művészek látogatják, s ott az iskola nevéhez híven teljes egyéni és művészi szabadságot élveznek.

Az iskola tagja férfi és nő is lehet. Tanév nincs, sem tandíj. A tagok közösen fedezik az iskola modellkiadásait és egyéb szükségleteit. Bárkinek szabadságában áll bármikor menni, vagy jönni. Az iskola internacionális. A vezető már az első évben 25-30 növendéket hoz magával, kikhez sorakoznának a már haladottabb s később esetleg letelepülő fiatalok, többnyire olyan művészek, kik már eddig is már Párizsban, vagy jobb budapesti kiállításokon többször kiállítottak.

Ezzel a rendszerrel sikerült minden állami támogatástól menten Nagybányát külföldön is nevéssé tenni, s elérni azt, hogy tavaly nyolcvanöt növendék volt itt különböző nemzetbeli. Egy város által méltánylandó

eredmény az is, hogy az addig teljesen ismeretlen Nagybánya a széjjel hordott hír révén népes nyaraló hellyé lett.

Az iskolát Iványi Grünwald Béla vezette. Hozzá csatlakoznának az idők folytán az üggyel együttérző művészek úgy az idősebb mint a fiatalabb gárdából.

Hangsúlyoznunk kell már itt, hogy ez az egyetlen helyes egészséges fejlődési forma, s csakis így érhetünk el eredményeket, mint az Nagybányán is történt, míg egy másik ezelőtt 6-7 évvel az Alföldön alapított kolónia minden állami támogatás dacára sem tudott ehhez hasonló művészi eredményt elérni, mert egyszerre összekérült 10 idősebb művész külön felfogással, csak a lakhely kötötte őket össze. Mi pedig egy művészi ideát tűzünk ki, s lelkes fejlődésképes gárdánk, egy közös érzéssel, s mint az megtörtént Nagybányán is, úgy hisszük itt még jelentékenyebb művészi eredményt érünk el. Szóval ne a közös megélhetés, de a közös művészi vágy kell, hogy összetartsa az embereket s a csapat magától növekedik eredményekben is.

A fentiekkel szoros összeköttetésben álló dekoratív művészeteket művelő rész.

Ennek vezetője Falus Elek lenne, ki több éven át külföldön élt, s tapasztalatait most itthon akarja értékesíteni.

Ez a rész 3 szakot ölelne fel: a művészi textilt: különösen szőnyeg, gobelin s dísz gyapjúszövés, a keramikát s grafikai műhelyt, melyben esetleg a művészi könyvkötés is benne foglaltatnék.

A textilműhely magába foglalná a gyapjúból előállítható szőnyeg, gobelin és szövés teljesen művészi s mégis a kereskedelembe hozható produktumait. Mindég szem előtt tartva az abszolút érett technika, a művészieség s a magyarosság, s így erős kereskedelmi sikerre is számíthatunk. Felhozhatjuk itt a gödöllői Kriesch Aladár[23] műhelyét, mely külföldön is sok nagy sikert aratott, úgy anyagi, mint művészi tekintetben. Ezenkívül kultúrmissziót, ezen művészi iparág népszerűvé tételével.

A szőnyegszövőhöz legjobbkor jönne a város által segített tanárnő,[24] kinek műhelye úgyszint csak helyes művészi tervekkel s vezetéssel lehet internacionális értelemben is számbavehető.

A keramika: a cél itt régen virágzó, s messze földön híres magyar fazekasipart annak művészi rangján s karakterén feltámasztani, arra kitűnő iparosokat nevelni, s ennek az iparágak piacot teremteni. Hogy micsoda erre Kecskemét őserőtől duzzadó fűrni-faragni tudó népe azt fölösleges tán fejtegetni is, csak rá akartunk mutatni a népben nem elvesztett csak szunnyadó tehetségre. Mindeme műhelyek a művész közvetlen vezetése alatt állnának, a többi művészek munkásságának bevonásával. A telep látja el a műhelyeket tervekkel is.

A keramikai rész vezetéséhez kell egy külföldön erősen képzett művésziparos, kinek tudása a nép természetes tehetségével nagyra lenne képes.

Ezen két főszakhoz sorakoznék a grafikai műhely, mely egy már esetleg meglevő nyomda és könyvkötő olyan kifejtését tűzné ki célul, hogy az művészi, mind anyagi tekintetben a fővárossal lépést tartani tudjon. Ezen a téren különben Falus több világhírű cégnél jelentős sikerrel működött Londonban s Berlinben. Nagy és komoly célunk továbbá, hogy a helyi kultúra szolgálatába bármilyen iparágat tanácsunkkal, ízlésünkkel segítjük, s azt minden rangú munkák, értve művészies munkákat, elvégzésére kineveljük. Itt egy módot felemlítünk, mellyel megmagyarázzuk, miként próbálunk közvetlenül hatni olyan iparágra, melyet nem a telep keretén

bélül művelnénk. Mikor az alapítási tervet több magyar fővárosi író között ismertettük, általános lelkesedést keltve, egyik legelső irodalmi lap felajánlotta, ha Kecskemétre megyünk, úgy a lapot s annak most mindig szaporodó kiadványait ott nyomtatja, de s itt a mi feladatunk jön: fejlesszünk egy helybeli nyomdát arra a magaslatra, hogy erre képes legyen.

Így kapcsolódnánk mi a helyi ipar s a főváros közé, s így teljesíthetünk ott a telepen kívül is kultúrmissziót a magyar iparosképzéssel is. Ilyen lenne körülbelül a telep munkássága, melynek évi ünnepe s betetőzése volna egy-egy évente rendezendő kiállítás testületileg először ott, azután Budapesten s külföldön.

Most pedig feltárjuk részletesen, mik a letelepülni akarók igényei, elkerülhetetlen szükségletei, melyet Kecskemét városától vár. Ezen igényelt támogatás lehetőleg úgy komplementálódott,[25] hogy a fejlődéshez mérten látja a város a szükséges támogatás fejlesztését is. Ott jártunkkor meggyőződünk arról, hogy legjobb hely a települőknek a *Műkertnek* az a része, mely a nagy sárga ház körül terül el a mezők felé. Ott építendő a vezetők számára műterem, lakással. Azaz 2 vagy 3 műterem ház, melyekhez a város ad telket, s mi építenék amortizációs kölcsönre, hogy az egy életre szóló otthon legyen.

Ezenkívül építendő egy iskola műterem nyári és téli használatra, egy fából épített szín-féle nyári modellrajzolóra. Építendő továbbá egy közös épületben esetleg többre is elosztva 16 kis lakás, melyek közül 6 lenne nagy szoba, kis szoba és konyha, a többi csak egy nagy szoba lenne. Minden szobában egy nagy ablak lenne, hogy a téli munkára alkalmas legyen. Ezekért a bennlakók fizetnék a város által kívánt bért.

Az iskola és lakásépület egész egyszerű olcsó lehet, kevés beruházással, ami a lakbérrel jóformán megtérül.

Szükséges még több szobára terjedő helyiség a szövés és keramikához is, lehetőleg a legolcsóbban felépítve.

Minden tervet s felügyeletet a város rendelkezésére bocsátunk. Csaknem bizonyos, hogy idővel a fiatalok közül szintén építeni fognak, ha az első év eredménye jó lesz.

Meg kell még végül jegyeznünk, hogy mindenféle felvilágosítást [megadnánk] a nagys. Polgármester Úrnak, valamint azt, hogy közülünk valaki az építési pontos költségvetésnél ott lenne, mit innen a kecskeméti árakat nem ismerve nem tudunk pontosan részletezni.

További kíváncságnak anyagiakban: a két vezető részére fejenként 3000 korona évi szubvenció, mely esetről-esetre 3 évre lenne megszavazva. Ismertetésünk körébe kell már most vonnunk, hogy ott „Művészeti egyesület” kellene alapítani, mint ez már másutt is van, s a befolyó díjak a telep ápolására, a fiataloktól kisorsolandó képek műtárgy vásárlásra fordítandók. A törzstagok kötelezik magukat évente 1-2 képet ingyen juttatni az egyesületi tagok közt való kisorsolásra.

Az egyesület hatáskörébe tartoznék ilyenformán a helyi művészet propagálása.

Ha még kimondjuk, hogy a telepnek csak alapító azaz törzstagjai legszükség szerint maguk közé állandó tagul fogadni valakit, azzal úgy hisszük kimerítettük mindazt, ami a telep szervezetére és céljára vonatkozik. Erősen bízunk ezek után Kecskemét városában és nagys. Polgármester Úrnak, hogy a részünkről bizalommal és szeretettel ápolta ideáját egy ottani telepnek rokonszenvvel fogadja, s úgy művészi, mint anyagi tekintetben, a városra olyan előnyöket látnak benne, s bennünk olyan mun-

kásait a nemzet kultúrájának, melyek együttesen hatalmasat lendítenek egy város kultúráján.

Maradtam Polgármester Úrnak
Őszinte tisztelettel

Iványi Grünwald Béla

Kézzel írt eredeti tisztázata. – BKMÖL. Kecskemét Városi Tanács iratai 1314/1920. alapsz.; lkt. sz.: 236/el. 1909.

2. Kecskemét, 1910. május 6.

A Kecskeméti Művész Társaság Szervezete Általános szabályok

- 1.§ A társaság címe: „Kecskeméti Művész Társaság.”
- 2.§ Célja: A magyar képzőművészet és iparművészet összes ágainak fejlesztése s a képzőművészeti és iparművészeti ismeretek terjesztése.
- 3.§ Eszközei: 1. A kecskeméti művész társaság képzőművészeti (iparművészeti) munkássága.
2. A művész társaság vezetése alatt álló
a/ képzőművészeti,
b/ iparművészeti szabadiskola és tanfolyam.
3. Iparművészeti műhelyek.

I. Fejezet

A kecskeméti művész társaság

4.§ A társaság törekvése a magyar művészet fejlesztése a képzőművészet, iparművészet minden ágában:

Intenzív művészi neveléssel különösen Kecskeméten helyi művészi kultúrát kíván teremteni, a művészeti ismereteket a lakosság körében terjeszteni igyekszik s ezen helyi jellegű működésből, mint magból kíván nagy művészi és műipari eredményeket kifejleszteni és az európai versenybe beállítani. Erre a művészi célra egyesülnek a társaság tagjai.

5.§ A kecskeméti művész társaság azonban nem szabályokkal összefűzött testület, hanem annak tagjait erős erkölcsi kapocs tartja össze. A társaság sem saját tagjaival, sem harmadik személyekkel szemben mint jogi személy és egységes testület nem szervezkedik. Megalapított szabályai a társaság tagjait csak egyénenként kötelezik, a tagok azonban bármi tekintetben együttesen csak erkölcsileg vagy szerződésileg felelősek, teljes művészi és egyéni szabadságuk egyébként érintetlenül marad.

6.§ A társaság mint egységes csoport másokkal minden felmerülő ügyben a társaság tagjai által a társaság törzstagjai közül választott két bizalmi férfiú útján érintkezik.

7.§ A társaság törzstagjává bárki csak a törzstagok egyhangú hozzájárulása esetén lehet.

8.§ Az építendő műterem bérházában helyet csak az kaphat, akinek az összes törzstagok kívánnak helyet adni. A város közönsége a telep keretében a tagok számára biztosított kedvezményeket csak a törzstagok által ajánlott művésznek nyújthatja.

9.§ A társaság minden belső szervezeti és művészi ügyei fölött minden más tényező ellenőrzése és befolyása nélkül kizárólag a társaság tagjai intézkednek.

II. Fejezet

A szabadiskola és tanfolyamok

10.§ A művész társaság a műkerti telepen képzőművészeti iskolát s bent a városban később kijelölendő helyen az iparosok és a nagy közönség számára képzőművészeti és iparművészeti tanfolyamot tart fenn.

A./ A képzőművészeti szabadiskola

11.§ A képzőművészeti szabadiskola a festészetet és a szobrászatot öleli föl. Vezetője Iványi Grünwald Béla festőművész.

12.§ A festők szabadiskolájának semmi más szervezete nincs, minthogy az iskola növendékei választanak maguk közül egy bizalmi embert, ki a közösen összeadott modell és egyéb iskolapénzeket kezeli s általában minden apró iskolai ügyet intéz. Ebbe senkinek beleszólása nem lehet, a tanár részéről sem. Tandíj a szabadiskolában nincs.

Az iskola tagja lehet minden talentusnak elismert növendék. Ennek megítélése kizárólag a vezető tanártól függ. A vezető tanár joga a nem szorgalmas, vagy erkölcsi vétséget elkövető vagy talentum nélkülinek bizonyult növendéket az iskolából kizárni.

Az iskolába bármikor belépni, vagy onnan kilépni minden megokolás nélkül lehet.

13.§ Az iskola a hét minden napján tart vasárnap kivételével. Az iskola az év minden havában tarthat, de a vezető tanár joga, hogy összes növendékeivel, vagy a növendékek egyes csoportjaival felváltva egy vagy több hónapos kirándulást tehessen.

A vezető hetenként kétszer tart általános korrektúrát az általa szabadon választható két napon.

14.§ A vezető tanár kötelessége a nem növendékként oda telepedett művészek felkérésére azokat tanácssal ellátni. A vezető tanár joga, hogy bármikor, akár rövid, akár hosszabb tartamú útra mehet, ha maga helyett az ő helyét teljesen betöltő művészt vagy, mint megbízottját.

15.§ A szobrászati osztály szervezetére és vezetésére ugyanazok a szabályok érvényesek, amelyek a festészeti osztályra.

16.§ A művészeti és iparművészeti tanfolyam vezetői: Falus Elek festő- és iparművész, Iványi Grünwald Béla festőművész és Jánoszy Béla építőművész, kiknek Kisfaludi Strobl Zsigmond szobrászművész állandóan segédkezik.

A tanfolyam célja kettős. Először a műkedvelő közönséget, különösen az ifjúságot a képzőművészet (vezető tanár Iványi Grünwald Béla) és iparművészet (vezetők Falus Elek és Jánoszy Béla) megértésére nevelni, azokat akik erre képesek és törekednek, rajzolásban, festésben, mintázásban, tervezésben útbaigazítással és tanácsadással képezni.

Másik célja az iparosok jó ízlését és technikai tudását ugyanily módon fejleszteni.

17.§ Ezen tanfolyam céljaira a város közönsége bent a városban egymás mellett fekvő egy nagyobb és kisebb helyiséget bocsát rendelkezésre. A nagyobb helyiségben a műkedvelők és a képzőművészettel foglalkozók, a kisebbben azok nyernek oktatást, akik az iparművészettel

akár mint tervezők, akár mint iparművészeti tárgyak készítői szakszerűen foglalkozni és szakszerű kiképzést nyerni kívánnak.

18.§ A tanítás részint a művészet és iparművészet elméleti részéhez tartozó, részint szakszerű és műszaki tartalmú előadásokkal, másfelől a tanfolyam hallgatói munkásságának tanácsokkal és útbaigazításokkal való irányítással történik. Iparosok vállalt munkájukra nézve azok rajza és technikai kivitele a tanfolyamokon szakszerű útbaigazításokat, sőt könnyen elkészíthető kisebb vázlatrajzokat is kapnak. A tanfolyam vezetői az iparosokat műhelyeikben, vagy vállalt munkájuk színhelyén is felkeresik s mindkét helyen díjtalanul adják meg nekik a szükséges felvilágosításokat és utasításokat. Nagyobb vállalkozások esetén azonban, vagy ha folytonos irányításra, esetleg jelentékenyebb munkát kívánó rajzok elkészítésére van szükség, a tanfolyam vezetői részére egyezség útján megállapítandó méltányos díjazás jár. Általánosabb érdekű előadásokról a nagy közönség előzetesen értesítendő s azokat bárki díjtalanul hallgathatja.

19.§ Azok részére, kik a képző- vagy iparművészeti tanfolyamra mint műkedvelők, vagy tervezők járnak, hetenként négy napon át, naponta két-három órai, az iparosok részére pedig hetenként kétszer naponta két órai tanítás tartandó. Az iparosok ezenkívül a tanfolyam vezetőjét tanácskérés céljából a művésztelepen is bármikor felkereshetik.

20.§ Nyári időszakban a tanfolyam három-négy héten át szünetel. Minden tanfolyamon jelen van a vezető vagy valamelyik társa. A vezető jogosított magát helyettesíteni.

21.§ Ha a tanfolyam hallgatói közül valamelyik jelentősebb művészi vagy műipari tehetséget mutat a művészársaság szabadiskolájában vagy műhelyeiben teljesebb kiképzés céljából jelentkezhetik és felveendő.

22.§ A tanfolyam hallgatóinak kiválóbb munkái a művészársaság kiállításán külön szakaszban bemutatandók.

III. Fejezet

A műhelyek

23.§ Az iparművészet fejlesztését szolgálják a Falus Elek vezetése alatt álló műhelyek. Egyelőre két ily műhely létesül, illetőleg vonatik be a művészársaság működési körébe, úgy mint a szőnyegszövő műhely és a keramikai műhely.

A szövőintézet

24.§ A város közönsége által felállított szőnyegszövő intézet művészi vezetését részben kereskedelmi irányítását is Falus Elek iparművész veszi át. A szőnyegszövő intézetben alkalmazott tanítónő Falus Elek művészeti szempontból való irányítása mellett az intézetbe felvett leányokat a különböző szőnyegszövési és egyes gyapjúszövési technikákra kioktatja.

25.§ A szőnyegszövő intézet részére a szükséges terveket Falus Elek részben elkészíti, részben művészekről beszerzi. A szövésben már kiképzett nők részint az intézetben, részint a saját lakásukon az intézetből kapott minták alapján végzik a szövést s munkájukat azok mennyiségéhez és minőségéhez képest az intézet beváltja.

26.§ Az intézetben készül az egyszerű csomózott szőnyegtől az értékes gobelinig többféle szőnyegfajta, továbbá bútorbefonó szövetek és egyéb különleges szövésű munkák.

A munkákat két csoportba oszthatjuk, úgymint: nagyobb értékű művészi munkákra, melyek megrendelésre vagy a művészársaság nevében kiállítandó szoba és egyéb berendezések alkatrészeiként művészi rajz után különös gonddal, rendszerint drágább anyagból és csak egy példányban készülnek. A második csoportba tartozó munkák szintén művészi rajz után s lehetőleg művészi kivitelben, de a polgári háztartások számára s ezért színek és rajz variálása mellett rendszerint sok példányban állíttatnak elő.

Az első csoportba tartozó munkák kivételét is Falus Elek folytonosan ellenőrzi és irányítja, míg a második csoportba tartozókra nézve csak a fő művészi irányt szabja meg.

27.§ A szőnyegszövő intézet tömegkészítményeit a vásárolt festett fonalakból állítja elő, a nagyobb értékű munkák elkészítéséhez azonban az intézetben növényi festékkel színezett fonalakat használ.

28.§ A szövött munkák terveinek beszerzésére és a tervek szükséges nagyítására a szükségletnek megfelelő összeg illesztendő be az intézet évi költségelőirányzatába. Ez a szükséglet az 1911-ik évre 3000 koronában állapíttatik meg.

29.§ A szükséges tervek beszerzéséről és nagyításáról az intézet művészeti vezetője Falus Elek gondoskodik, aki a megrendelések felvételébe, az árak meghatározásába, a kész munkák értékesítésébe stb. is beleszólási jogot nyer. Az árak meghatározása azonban nem történhetik oly módon, hogy ezáltal a város közönsége kénytelen legyen a munkabéreket a munkához és a viszonyokhoz képest csekély összegben állapítani meg.

30.§ A levelezést és könyvelést, tanítást, munkavezetést és a szükséges fonálfestést az intézetet vezető tanítónő teljesíti, aki mellé a növendékek közül erre alkalmas személyek megfelelő pótdíjazás mellett a szükséglethez képest segítségül beoszthatók.

31.§ Ha az intézetnek a befektetett tőke kamatozását és törlesztését, a személyzet díjazását, anyag és tervbeszerzésen s általában az összes üzleti költségeken felül tiszta jövedelme marad, annak 25%-a a művészeti és kereskedelmi vezetésért és irányításért a művészeti vezetőt, Falus Eleket, 75%-a pedig Kecskemét város közönségét illeti meg.

A város közönsége a tiszta nyereségnek őt illető hányadát elsősorban az intézet üzemével az első évben vagy években felmerült veszteségek visszatérítésére, azután pedig művészeti és iparművészeti célokra fordítja, mely alkalommal a szövőintézet továbbfejlesztésére különös gond fordítandó.

B/. Keramikai műhely

32.§ A művészársaság iparművészeti tevékenységének kiegészítését fogja képezni a keramikai munkák készítése. E célból a művészársaság alkalmas szakértő és kellő művészi érzékkel és képességgel rendelkező fazekasmestert hozat, ki a művészársaság s különösen Falus Elek utasításai szerint jobb minőségű magyaros és művészi alakú és rajzú cserépedényeket és más cserépmunkákat fog előállítani. Ezen tevékenység célja elsősorban a helyi szükséglet kielégítése, másodsorban a készítményeknek szélesebb körben való elterjesztése, har-

madsorban pedig a művészársaság működésével, különösen az építkezésekkel kapcsolatos keramikai munkák előállításával.

33.§ A város közönsége az alkalmazandó fazekasmester részére két szobából, konyhából, kamrából és műhelyből álló egyszerű lakást és égetőkemencét díjtalanul bocsát rendelkezésre. A fazekasmestert elsősorban Falus Elek és általában a művészársaság irányítja munkájában, úgy annak művészi kivitele, mint jósága tekintetében. Az alkalmazandó iparos viszont köteles a helybeli fazekasokat tanácsokkal és útbaigazításokkal folytonosan ellátni. Emellett a helybeli fazekasok ily irányú oktatására Falus Elek vagy helyettese is kötelezve van.

34.§ A keramikai műhellyel szemben Kecskemét város közönségének a 33-ik §-ban foglalt kedvezmény adásán s az iparművészeti osztály vezetőjének s az alkalmazandó fazekasmesternek ugyanazon §-ban megállapított kötelezettségeinek érvényesítésén kívül semmiféle joga vagy kötelezettsége nincs.

IV. Fejezet

Tiszteletdíjak

35.§ Kecskemét város közönsége a képzőművészeti és iparművészeti szabadiskola vezetőjének Iványi Grünwald Béla és Falus Elek uraknak a 330/kgy. 1909 számú határozatával egyelőre fejenként 3000 korona évi tiszteletdíjat állapított meg, mely negyedévi előleges részletekben folyósítandó.

A tiszteletdíj megállapítása iránt jövőre a művészársaság itteni fennállásának harmadik évében újabb közgyűlési határozat hozandó.

Az 1910. évre a tiszteletdíjnak június–december hónapokra járó 7/12 része igényelhető.

Iványi Grünwald Béla
Falus Elek

Kézzel írt eredeti tisztaát. – BKMÖL. Kecskemét Városi Tanács iratai 1314/1920. alapsz.

3. Budapest, 1909. november 16.

Nagyságos Polgármester Úr!

E levélhez mellékeltem egy kissé talán hosszú írást küldünk Nagyságodnak, melyben lehetőleg mindent elmondunk, amit a kecskeméti művésztelepre vonatkozóan szükségesnek tartunk elmondani úgy a mi szempontunkból, mint a város szempontjából. Ha talán nem egészen irodalmilag mondjuk el azt, ami a szívünkön fekszik, akkor kérjük elnézését, nem vagyunk íróemberek, sem szónokok. De azt hisszük, azt reméljük, hogy, ez írásunkból Nagyságod és Nagyságod által a város megismeri gondolkozásunkat, hitvallásunkat: megismer minket. És ezt mi szükségesnek tartottuk, mielőtt véglegesen lemegyünk új otthonunkba.

Nagyságodnak jóindulatába ajánlva magunkat vagyunk igaz tisztelettel:

Kós és Györgyi
építészek

Nagyságos Polgármester Úr!

Még nincsen három hónapja, hogy Iványi Grünwald Béla festőművész Nagyságodhoz és Kecskemét városához kérelmet intézett, melyben elmondja egy Kecskeméten létesítendő művésztelep tervét és ehhez Nagyságodnak és Nagyságod által a városnak a támogatását kéri.

A kérelemben, illetőleg a memorandumban két művész letelepedéséről volt egyelőre szó, kik közül az egyik festőiskolát, a másik iparművészeti műhelyt, illetőleg grafikai iskolát vezetne. De már akkor jelezte volt a memorandum, hogy valószínűleg csatlakozni fognak a telephez más művészek is. Azóta valóban csatlakozott a Firenzéből hazatérő képfaragóművész: Vedres Márk,[26] Olgyai Ferenc[27] festőművész és két építész: Györgyi Dénes és Kós Károly.

Nagyságos Polgármester Úr! Amikor a Kecskeméten alakulandó szabad művészkolónia hírére a művészek és a műszerető érdeklődők először meghallották, rögtön azt kezdték: mi lesz ennek a tervnek az eredménye? És a legtöbben, még a fanatikusok is csak kételkedve mertek a telep lehető sikerében bízni. Ha végigtekintünk az országban és a külföldön ez ideig keletkezett művésztelepeken és művészi egyesületeken, akkor ezen a kételkedésen nem is csodálkozhatunk. A szolnoki festőkolónia[28] meddőségét ismerjük, a nagybányai kolónia most bomladozik, bár ez csodálatosképpen eléggé egészségesen élt sok ideig. A gödöllői művészkolónia[29] nagy nehézségek között és állami támogatás mellett tud csak bajaival megküzdeni, és ha meg nem változnak egyhamar a viszonyok, akkor megszűnik, felbomlik. Miért?

Ha a külföldi kolóniákon és egyesületeken végigtekintünk, akkor megkapjuk erre a választ, mert ott vannak egyesületek, amelyek igazi sikerek felmutatása mellett életképességüket is bebizonyították. Két tételben foglalhatjuk össze egy művészkolónia alapításának sikerét és fennmaradásának biztosítékát:

1. Művészkolóniát mesterségesen csinálni és fenntartani nem lehet.

2. Ellenben, ha valamely okból szükségszerűen keletkezik valamely művészegyesülés, akkor az fenn is marad mindaddig, míg szükségessége fennmarad. Az 1. pont vonatkozhat a Magyarországon ez ideig keletkezett és részben még fennálló kolóniákra. A 2. pontot illusztrálja a külföldön egy sereg kolónia, vagy társulás, vagy egyesülés: így a Wiener Werkstätten, a darmstadti kolónia,[30] a vorpswadei kolónia[31] részben a glasgow-i Mackintosh-csoport[32] stb.

Művészegyesülést két fontos ok hozhat létre: valamely forrongás, amikor is hasonló gondolkozásúak (rendesen a kisebbség, a fiatalság) társulnak, hogy együttesen harcolva új eszméikért, azokat könnyebben győzelemre vihessék, vagy gazdasági okok, valamint – és ez a legigazibb – amikor mindkét ok együttes hatása alatt születik meg a művészegyesülés. Művészeti forrongás hozta létre a nagybányai egyesülést. A szecesszió[33] – mint ahogyan általánosságban nevezték – szükségszerű követelése volt, hogy a hasonló gondolkozásúak, a forradalmárok, különváljanak és együttes munkával, együttes fellépésükkel hódítsák meg a kritikát és a közönséget. Szélsőszerűen hozta létre, de mihelyt megszűnt a forrongás, mihelyt diadalmaskodott az az eszme, mely miatt a kiválás annak idején megtörtént, megszűnt a kiválás oka is. Nagybányára ma, a régi értelemben nincsen szükség.

Szolnokot mesterségesen alapították, és mesterségesen táplálják. Szükség nem volt rá, eredményeket nem mutathat fel, sikere nincs. Fennmaradása tehát nem indokolt.

Gödöllőnél más az eset. Ott egy erős egyéniség körül csoportosultak fiatalok, akiket az az erős, igaz nagy egyéniség vonzott. Később az állam megalapította ott a szőnyegszövő iskolát, melynek vezetését a megtelepedett művészekre bízta. De sok, idetartozó ok miatt, melyeket hosszasan lehetne tárgyalni, a telep nem fejlődik, és amelyik percben Kriesch Aladár otthagyja Gödöllőt, megszűnik művészeti fogalom lenni.

Esztendők óta megvan a művészek között a törekvés, hogy egészséges egyesülésekbe tömörülve, egységesen és szabadon dolgozhassanak. Gomba módra születtek meg a különböző művészi, iparművészi, építési egyesülések eszméi. Ezek közül némelyik megvalósulva ideig-óráig élt is, de a legtöbbjük mégis még születése előtt meghalt. Kérdés most, hogy a kecskeméti művészkolónia keletkezésére szükség van-e, vagyis életképes lesz-e a telep? Ezt a kérdést akarnók kissé megvilágítani, mert ezt tartjuk a legfontosabb kérdésnek.

Ha a művészet legutóbbi fejlődéstörténetét vizsgáljuk, látjuk, hogy a XIX. század második fele az a kor, mely hosszú mozdulatlanság és termelésbeli sikertelenség után egyszerre óriási változásokat teremtett a művészet világában. Abból a nagy elposványosodásból, melybe a művészet a reneszánsz elfajulása és túlfejlődése folytán került, csudálatos, új szépségben, új fiatalságban támad fel újra az igazi művészet: kezdődik a szecesszió.

Ruskin és Morrisék mozdultak meg elsőként Angliában. Ők érezték meg elsőnek, hogy a művészetet eltávolították, vagy eltávolodván az Élettől, maga is elcsenevyesedett, élettelené lett. Megéreztek, hogy milyen igazságtalanság és mekkora tudatlanság a művészetek egyes ágainak egymástól való elválasztása és mekkora kára van ebből kifolyólag éppen magának az egy igaz művészetnek. Tanítottak, dolgoztak, fáradtak eszméik hirdetésében és a művészet népszerűsítésében. Tanították, hogy a legkisebb, legegyszerűbb és legolcsóbb tárgyak művészi elkészítése, díszítése éppen olyan művészet, mint akár egy monumentális szobor, kép vagy épület elkészítése. A művészet nem maradhat meg a kiváltságos osztályok kiváltsága, a művészet mindenkié. Megszületik a művészet modern megnyilvánulása: az iparművészet.

A mesterember dolgozó társa lesz a művésznek. A nép, a milliók megértik, hogy nincsenek elzárva a művészet élvezésétől. Hogy fillérjeiken éppen úgy hozzájuthatnak egy művészi alkotáshoz, mint a milliók urai. Hogy hozzájuthatott, lassanként meg is kívánta a szépet. Ami azelőtt számára *fényűzés* volt, az *szükség* lett.

Anglia példáján tanulva megszületik a modern művészet Németországban, Ausztriában, eljut Svédországba, Norvégiába, Finnországba, meghódolnak neki Dániában, Hollandiában, sőt Oroszországban is megmozdulnak. Észak-Amerika természetesen szintén ezek sorában van. (Csudálatosan éppen a germán államok hódolnak meg neki.) Hogy mekkora hatása volt ennek a modern áramlatnak mindenütt úgy művelődési, mint gazdasági, valamint nemzeti szempontból, azt tudjuk. Ha meggondoljuk, hogy mennyi új, avagy felújított régi iparágat honosított meg újra, ezáltal mennyi új szépségnek, mennyi gyönyörűségnek vált forrásává, mennyi új eszmét adott, hogy mennyit tett különösen a kisember életének és a szegényebb középosztály életének szebbé, jobbá tételére,

máris belátjuk, hogy e modern áramlatnak tisztán gazdasági és szociális szempontból mekkora hatása volt.

Ha a művészetbeli hatását vizsgáljuk, akkor is óriási átalakulást kell konstatálnunk. Lassan-lassan megszűnnek a mesterséges korlátok, melyeket a művészetben kimerült századok vontak a művészet egyes ágai közé. Leomlanak az építészet, a szobrászat és a festészet közé fölépített válaszfalak és a művészet, mint egység igyekszik az *Élet* feladatait megoldani. A művészet visszatér igazi feladatához, az alkalmazottsághoz.

És még egy nagy dolgot ne felejtünk: a művészet újra beáll a *nemzeti eszme szolgálatába*. Megérti, hogy a földből kell szívnia az erejét, ha *szükséges* akar lenni. A művészi produktum általánossá válása, a művészi munkának a társadalom minden rétege által való megértése, megkívánása és fogyasztása egyszerre megnöveli a művészek számát. A művészi iparcikk egyúttal elsőrangú világkereskedelmi cikké válik. Megszületik a konkurencia.

A konkurencia, miként az iparban és a kereskedelemben, de legutóbb az ősi foglalkozások terén is, megszüli a társulás eszméjét. Ma kartellekbe tömörül a nagyipar és a nagykereskedelem, szövetkezetekbe a kisiparos, kiskereskedő és a föld népe, mert csak egyesült erővel képes versenyképessé tenni a termelését.

Én nem hiszen, hogy helytelenül gondolkozom, amikor azt állítom, hogy részben ezek a gazdasági kényszerítő okok idézik elő a művészegyesüléseket.

Feltámadt a középkor céhrendszere, ha más formában is. De a művésztelepek keletkezésére más okok is befolyással voltak.

Mihelyst közkinccsé vált a művészet, mindenki akart is abból részesedni. A művészet tehát szerteáradt mindenfelé, ahol fogyasztópiacot vélt találni. A művészet elterjedésével tehát szükségszerűen együtt járt a művészet decentralizációja. Keletkezik ebből az idők folyamán az egyes városok, országrészek, vidékek speciálisan fejlődött művészete, mely természetesen különbözővé vált attól, amelyből eredetileg kiszakadt.

Miután pedig a művészet ma már mindenre rá akarja nyomni a bélyegét, ami csak emberi termék és miután ezt csak az iaprral karöltve teheti meg, továbbá, mivel versenyképessé is kell magát tennie, ha élni akar, vagyis sokat és olcsón kell termelnie, keletkeztek a *műhelyek*. Így a Wiener Werkstätten, a müncheni Vereinigte Werkstätten[34] stb.

A művészeknek is, hogy kielégíthessék közönségüket, inkább szükségük lesz egymásra. Ha pl. egy ház felépítéséről, illetőleg berendezéséről van szó, ami eléggé gyakran előfordul, ott szükség van mindenre, amire az ipar és a művészet együtt és külön képes. Ilyen esetben mindig, legalább időszerteen keletkezik egy-egy művészegyesülés.

Ha már most a művészek hosszabb ideig akarnak együtt dolgozni, együtt fejlődni, akkor rögtön kész a kolónia, a műhely, vagy bárminek is nevezzük. És ez az egyesülés aztán csak helyet keres, ahol megtelepedhet. Ilyen teljes harmóniában együtt dolgozó egyesülés a Wiener Werkstätten, melyben építész, szobrász, piktor együtt, egy célért, de szabadon dolgozik, és melynek kiállításai ma már művészi szenzációk, és amely egyesülés Bécsset újra művészi középponttá emelte.

Ilyen egyesülés a darmstadti kolónia, mely a jelentéktelen városból világvárost csinált.

Ilyen a glasgow-i Mackintosh-csoport munkálkodása és még más egyesülések...

De közvetlen haszna az illető helységnek, vidéknek is valóban csak akkor lehet egy művészkolóniából, ha az

elsősorban az illető hely lakosságának művészetbeli, ill. iparművészeti szükségleteit elégíti ki. Ha a művészkolónia munkássága az iparosságnak is emeli a tudását, fejleszti az ízlését, versenyképesebbé teszi az idegen holmival szemben a munkáját, szóval kenyeret ad neki, és pedig több kenyeret. Az országnak is akkor van szüksége ilyen kolóniára, ha a speciális, helyhez kötött talajból kinőtt és fejlesztett művészi termékeket produkálván, azokat a világtermelésben versenyképesé teszi. És végül a művészetnek is akkor van haszna a kolóniából, ha az ott folytatott munkásság olyan, amely csakis így, egyelőn válthatott ki eredményeket.

Valamely ország művészete azonban csak akkor fejlődhet ki, akkor erősödhet meg és terjedhet, ha az ország, illetőleg annak népe fogyasztója lehet a művészi termelésnek, vagyis ha a művészi fogyasztóképesség arányban áll a művészi termeléssel. A művészet fejlődése egyenes arányban áll az ország lakosságának vagyosságával.

Először Anglia jutott el a vagyosság ama fokára, hogy Ruskinnek a tanítását valóra válthatta. Németországban is a művészetek elterjedése az ország hihetetlen vagyonosodásával függ össze.

Mi, Magyarország most kezdünk kissé magunkhoz térni a hosszú, nagy gazdasági kimerültségünkől. Kezdünk vagyonosodni. Nemzetgazdaságunk javul és ezzel kielégítendő szükségleteink is egyre szaporodnak.

Eddig Budapest volt az egyetlen városunk, ahol iparról, kereskedelemről egyáltalában szó volt, Budapest volt a művészeti termelésünknek is az egyetlen fogyasztója. De Budapest kozmopolita, karaktertelen levegője volt eddigi művészetünk karaktertelenségének is az okozója. Most már a vidék is mozog: a magyarság. Építi, szepíti városait, iskolákat állít, tanulni akar, előre akar törni. Kecskemét városa meghallja két otthont kereső művész szavát, és támogatni óhajlja őket: otthont és munkát ad nekik.

Eddig tehát rendben volna: két festő szükségét érzik annak, hogy vidéken új művésztelepet csináljon, és ezt éppen Kecskeméten akarja megcsinálni, mely úgy tősgyökeres magyar miliójénél, mint a fővároshoz való közelségével, valamint haladni, tanulni vágyó és akaró polgárságánál fogva nekik a legalkalmasabb helynek tűnt fel, másfelől Kecskemét város polgársága lelkes örömmel fogadja a művészek tervét, és áldozatkészségével lehetővé teszi, hogy az eszme testet öltjön. A város tehát áldozatot hoz abban a reményben, hogy ebből erkölcsi és anyagi haszna lesz: polgárai tanulhatnak, művelődhetnek, ízlésüket nemesíthetik, jobbat, újabbat, kelendőbben produkálhatnak, és ezáltal vagyonosodhatnak, vagy legalábbis több munkaalkalmat kaphatnak.

De utóvégre az, hogy Kecskeméten majd fognak jó képeket festeni, hogy szönek egynéhány jó szőnyeget, hogy jó cserépedényeket, terrakottákat fognak készíteni, ez még nem olyan dolog, ami a városnak azt az igazi nagy hasznot meghozhatná, amit egy művésztelep egy városnak hozhat. Ezek a dolgok nem olyanok, hogy ezáltal Kecskemét városa, mint város, polgárai, mint jó gazdák és igaz kecskemétiak megérezhessék ennek a művészi munkálkodásnak a hatását. Ezek a dolgok így magukban nem nyúlnak be elég mélyen az életbe, nem nőttek és nem nőhetnek eléggé hozzá az emberekhez. Ez a munkálkodás csak arra szolgál, hogy egynéhány embernek az üres óráit kitöltse, egynéhány gyermeknek a felesleges idejét hasznossá tegye. Hogy a városnak különösen vagyonosabb elemeiből művészdilettánsokat vált-

son ki, hogy műkedvelőket neveljen. A kereső iparosság szélesebb rétegeinek azonban hasznát így ez nem hozhat éppen kis terjedelménél, speciálisabb és magasabb művészi voltánál fogva. Tehát így ez a kolónia és munkálkodása hatásában, illetőleg gazdasági hatásában nem eléggé általános. Ennélfogva általános érdeklődésre sem tarthatna huzamosabb időn keresztül számot, vagyis különösen iparművészeti termelése Kecskeméten sokáig nem találhatna elhelyezést.

Művészi, illetőleg iparművészeti tevékenység vidéki kolónia keretében csak úgy lehetséges, ha az a kolónia elsősorban az illető vidék, illető város polgárságának a művészi és az iparművészeti szükségleteit elégíti ki, és csak másodsorban dolgozik más vidékek számára, (nálunk a főváros számára) mert ezzel lesz a kolónia művészi tevékenysége a városnak a hasznára, ezzel nő oda a kolónia az illető vidékhez szorosan. Ezáltal válik a kolónia művészete speciálissá.

De most nézzünk egy példát, mely a kecskeméti esetre vonatkozik. Pl. egy ember, aki a házát művészileg megépítette, berendezte, az valószínűleg a kerámiai tárgyakat és szőnyegeket, valamint bútort behuzatait is ott rendeli meg, illetve azzal a művésszel tervezteti meg, aki a házát és a bútorait is jól, teljes megelégedésére megtervezte, vagy legalábbis annak a tanácsát kéri és hallgatja meg e tárgyak beszerzésére vonatkozólag. És ez helyes is, természetes is.

Vagyis, ha a kecskeméti ember kénytelen elsőrendű művészetbeli szükségleteinek kielégítésére máshová fordulni, akkor másodrendű szükségleteinek a kielégítését is ugyanott fogja keresni.

A modern embernek először a modern házát kell megépíteni, modernül bebútorozni, hogy aztán a szőnyegeket felterítthesse, a vázáit elhelyezhesse, képeit, szobrai applikálhassa. Vagyis először az inget vesszük magunkra, és csak végül, utoljára tesszük fel a cilindert.

Mert ugye, az ember elsősorban lakik és él a házban, vagy lakásában, azután feltétlenül be is bútorozza, vagyis berendezi a lakását, azután nap nap után jár az utcákon, látja folytonosan a város tereit, épületeit, megnézi a szobrokat, a parkban sétál. Ezek a dolgok körülbelül ilyen sorrendben fontosak az embernek. És amíg az épületet naponta látja, lakásában bútorai között tölti el életének nagy részét, azokat használja, mert feltétlenül szüksége is van rájuk, inkább is ért ezekhez a dolgokhoz, meg tudja őket kritizálni a használhatóság szempontjából, tehát tanulságosak is reá nézve, addig a kép drágaságánál fogva, a szőnyeg és a cserép, a majolika szintén drága mivoltuknál fogva és azáltal, hogy nem is férhet annyira hozzájuk, kevésbé hathatnak reá, nem érthet annyira hozzájuk, kevésbé érdeklik, tehát nem is annyira tanul-ságosak.

Nem is említem most bővebben azt, hogy amíg az építészet és a lakberendezés a legelterjedtebb iparok is egyúttal, a legtöbb és a legkülönbözőbb iparágakat foglalkoztatják, tehát az iparosokra nézve is a legtöbb haszonnal jár, ha ebben a mesterségükben tovább képezhetik magukat, addig a kerámia és a textil kevesebb iparosnak ad kenyeret, kisebb elterjedtségű.

De ezeket a szempontokat maguk a művészek, a kolónia alapítás kezdeményezői is belátták, és amikor kerestek és találtak maguk mellé építész és szobrászt, akkor ezt azért tették, mert belátták, hogy e nélkül csonka volna a telep munkálkodása, és kielégítetlen maradna úgy a városnak, mint a művészeknek a telep megélhetéséhez és virágzásához fűzött reménysége.

Így együtt, építéset, szobrászat, piktúra együtt dolgozván, meglehet a reménység arra, hogy a telep nem lesz meddő kísérletezés, de eredményezhet egy értékes, speciálisan kecskeméti ízű művészeti irányt, mely úgy a városban biztosíthatja a telep iránti szeretetet a lakosságban, valamint kifelé is, az ország minden részében, sőt külföldön is, a telep által tervezett és a város iparossága által előállított művészi holminak piacot terem.

Tehát: egy egészséges és máris teljes számú művészi társulás keresett helyet, ahol letelepedve otthon kapjon magának és művészetének, és egy város polgársága keresett művészeket, akik odatelepedve közéjük, igaz magyar művészetet csináljanak a városnak és az országnak a hasznára. Ez a két tényező egymásra akadván kölcsönösen megtalálta egymásban azt, amit keresett. *A művészi szükség és a gazdasági szükség megtalálta egymást.*

Vagyis minden alap megvan, hogy egészséges művészi tevékenység és termelés megtalálja Kecskeméten a maga helyét hosszú nagy időkre.

Ebből a művészi munkából ki akarjuk venni a részünket mi is: építéset. Elmegyünk Kecskemétre dolgozni, tanulni és tanítani.

Tanulni, fejlődni akarunk abban az ősi, magyar levegőben és egy cél érdekében együtt dolgozni a többi művészekkel a magyar művészet zászlója alatt, de törekvésünket a kecskeméti polgárság és iparosság segítségével, velük együtt dolgozva, őket tanítva akarjuk diadalra juttatni.

Mi építésetek nem kérünk a várostól otthonunkon kívül semmit. Számunkra ne építsen a város iskolát, vagy műtermet, fizetést ne adjon.

De kérünk bizalmat, szeretetet és kérünk munkaalkalmat. Csak a munka az, ami által tanulhatunk magunk, taníthatunk másokat, a munka az, ami minket Kecskeméthez köthet, és ami Kecskemétet is hozzánk kötheti. A munkát nemcsak a magunk részére kérjük, de kérjük az egész iparművészeti és művészeti tevékenység számára, mert ha mi munkát nem kapunk, akkor a telep műhelyei sem fognak igazi életerővel dolgozni.

Ha ezt megkapjuk, ha megkapjuk azt a bizalmat, amit mi a munkánkkal fogunk viszonzni, akkor hinni merjük, hogy sem Kecskemét városa, sem mi nem fogjuk megbánni soha, hogy egymást megismertük, és hinni merjük, hogy nemzeti művészetünknek igazi sikere lesz a kecskeméti művészkolónia.

Miután még bocsánatot kérünk, hogy a hosszú írásunkkal alkalmatlankodunk Nagyságodnak, maradtunk

Igazi tisztelettel:

Kós Károly és Györgyi Dénes
okl. építésetek

A levél kézzel, a melléklet géppel írt eredeti tisztázat. – BKMÖL. Kecskemét Városi Tanács iratai 1314/1920. alapsz.; Iktatószám nincs az iraton, csak ez: Művésztelep 1916 kgy.

4.

Hely és dátum (kb. 1909–1910) megjelölése nélkül

Részletes program a Kecskeméti tervbe vett iparművészeti munkásságról:

Két részre osztva kell tárgyalnom. Egyik a tisztán iskolászerű, népnevelési célokra alapított szabadiskola. – Második a telep keretén belül tervezett dolgok ismertetése.

1. Szerveznénk egy szabadiskolát, melynek helyisége a városban lenne s annak minden tanulni akaró férfi, vagy ifjú tagja lehet az általában megkívánt iskolai előképzettség nélkül is. Ennek elsősorban célja az érdeklődő diákokat, iparosokat, bárkit korkülönbség nélkül a művészet, iparművészet, fejlett műipar stb. ismeretére oktatni úgy, hogy a megjelentekkel egyenkint foglalkozzunk aszerint, amint ébredő hajlandóságukat észrevesszük. Ha a hajlandóságnál több is, azaz tehetség is mutatkozik bármilyen művészi vagy műipari ágban úgy azt haladéktalanul rávezetni igyekszünk a helyes fejlődés útjára a vele való alaposabb foglalkozással. Ha művészi hajlandósága van úgy magunk neveljük tovább, ha jó iparosi tehetsége úgy igyekszünk elhelyezni jó műhelyekbe, híresebb emberek mellé, hogy továbbfejlődjének, amennyiben módunkban lesz házi műhelyeinkben. Idősebbeket tanácsal segítünk minden iparágban úgy, hogy e tanács díjmentes teljesen, csak akkor válik honorálandóvá, ha az nagyobb testi munkát és szellemi munkát is kíván, nemcsak szóbeli esetleg kevesebb más fáradsággal járó tanácsot.

Példákat hozok fel: Mondjuk egy lakás modern kifestésére kap megbízást egy szobafestő s ő tanácsért, a mi napi tanfolyamunkon fordul hozzánk. Ott az épp felügyelő művész ad alapos magyarázatot arról, hogy és mint tegyen. Esetleg a beszédet rajzokkal támogatja. Ez díjmentes, sőt esetenként az is, hogy a művész az illető ipari munkahelyén ad alapos felvilágosítást.

Vállalkozások esetén, mikor a vállalkozó iparos módjában áll, igen minimális honoráriumért részletrajzokat is kapnak s ezért csak a fizikai munkáért fizetve meg.

Ezen tanfolyam keretébe tartozik az is, hogy ott nem ismert fontos külföldi ipari eredményekről, mikről mi hallunk a helybeli szakiparosokat, kereskedőket értesítjük.

Egyáltalán olyanná akarjuk az érintkezést tenni, hogy abból egy melegen érzett közösség s az ipar fejlődése sarjadzik ki. Ez az egyetlen út arra, hogy a sok idegen konkurenciának ellenálló alaposan képzett iparost neveljünk. Ízlését és tudását, versenyzőképességét egy szintre próbáljuk idők folyamán a nagy nációkéval tenni. Mindannyian jelentős, világhírű műhelyek és művészek keze alól kerülvén ki joggal várhatjuk a helybeli iparosoktól, hogy szeretettel fogadnak, mert mi is úgy jövünk ambíciótól megrakottan s abból mit szereztünk részesíteni akarjuk őszinte munkását a nemzeti társadalomnak.

Ugyancsak elősegítjük azt, hogy összeköttetéseink révén, a fejlődő kecskeméti ipar velünk együtt szerepeljen minden messze eső vállalkozásunknál is. –

Eddig a tanfolyam munkásságát fejtegettem abból a szempontból ami az iparosokat érdekli, most ismertetem röviden azt a részét, mely a nem tisztán iparosi részt is érdekli:

Az iskolában, azaz a tanfolyamon folyton rajzolhat bármely jelentkező élő virág, tárgyak, esetleg lapminták után. Ugyancsak mintázhat agyaggal, viasszal egy szobrász ügyelete mellett és festhet is egyik festő ellenőrzése mellett. Mindenki figyelmes irányításban részesül, de itt nem az a cél, hogy mindenki művésznek higgye magát utóbb, hanem intelligens és művészethöz értőbb, jó ízlésű ifjúságot akarunk nevelni, kik a családban ezen jó tulajdonságukat hazahordják. Az egyszer így elvetett mag

gyönyörű eredményeket nevel, bizonyosság rá nem egy nagy nyugati kultúrállam.

Az ezen tanfolyamon ügyesebbnek bizonyuló elemek, kik nem ipari, vagy technikai szaktanácsért jöttek, hanem tisztán festés vagy szobrászkodás esetleg iparművészkedés miatt: átmehetnek a telep szorosan vett művészi iskolájába szintén díjmentesen, de már megrostálva erősebben.

Ebben a művészi iskolában tandíj nincs. A növendékek választhatnak egyet közülök, aki a modelleket felfogadja s a felmerülő ifjúsági ügyeket a mesterral közvetíti s aki a felmerülő csekély adminisztratív teendőket végzi. Kiadásuk mindössze a modellek költsége elosztva fejenként, ami havonta pár koronát tesz ki.

Felemlítem még, hogy hetenként, főleg télen a tanfolyamon szakelőadásokat próbálunk tartani s ha megy, úgy megalapozzuk erősebben. –

Ezek tartoznak a városi tanfolyamra. Egyszerű dolgoknak látszanak, de megértve óriási horderejük van, beláthatatlan kultúrfontosságuk.

A másik a Falus Elek vezetése alatt álló iparművészi rész, mely a telep keretein belül van. Ennek már nemcsak nevelői hivatása van, nemcsak ízlésnemesítő céljai, de ez már a felvett produkálási ágak legmagasabb művészi megoldását tűzte ki célul, de úgy, hogy az önzetlen művészi munka idővel jelentékeny anyagi előnyöket is hozzon Kecskemétnek.

Három műhely alapítandó olyan felszereléssel, mely nem a széles ipart, az átlagot szolgálja, de a magas művészi törekvéseket, mik pénzre is válthatók.

Első a Keramika. Ebben művelnénk az olcsó égetett agyagból előállítható ágakat. Készítenénk a nyílt piac számára művészi, és jó anyagú és mégis olcsó tárgyakat üm. tálak, kancsók, edények szóval mindazt hol emberi ízlés elhelyezhető.

Ez lenne az a rész, hol helybeli iparosokat kiképeznénk akár mestert tovább, akár legényt vagy inast, de hogy alaposan mehessen a dolog csak korlátozott számban. E célból elsőrangú szakerőt viszünk Kecskemétre, ki a régi jó anyag, a mázak új feltámasztását lehetővé teszi a helyi mestereknek.

Műhelyünk fő díszei azonban azok a keramikai tárgyak lennének, miket saját kezűleg a művészek formáznak, festenek, díszítenek. Mindez előttük folyik le, szóval tanulható. Itt készítünk idővel nemes templomi keramikát, szobrokat, mikért ma töméntelen pénz megy Csehországba, Schweizba. Ezeknek már kell, hogy műzeális rangja legyen s a telepért olcsó dolgokkal együtt reprezentáljanak.

Ezeknek próbálunk exportot teremteni előbbi tapasztalataink alapján. Ebben a műhelyben vezető Falus Elek és Vedres Márk a Florenczből visszatért szobrász lenne, ki legutóbb ily irányú szobraival Milánóban aranyérmet nyert.

Másik fontos rész a szőnyeg és gyapjúszövés-műhely. A produkálendő tárgyak közül a fő súly arra esik, hogy

művészi becsú bútorbevonást készítsünk, honi gyapjúból saját terveink alapján. Ez eddig itthon lehetetlen volt, mert bármilyen művészi és drága, vagy magyaros bútort készítették: művészi magyaros szövés nem volt rája.

Készítenénk még csupán művészi terv alapján gobelinet, kurta csomózott terítőt oltárra s finomabb lakásba, szumák szövésű szőnyeget. Mindehhez a fonalat otthon fonatjuk s otthon festjük. Ebben a tekintetben elsők leszünk az egész kontinensen. Ebben a műhelyben oktatást nyerhet minden városbeli lány vagy asszony kinek erre tehetsége van s ha már használható, akkor elég jelentékeny s aránylag könnyű jövedelemhez juthat. A produktumok jó részét szintén külföldre szántuk, de megpróbáljuk kiszorítani itt is az idegen holmikat s hisszük, hogy épp Kecskeméten is támogatást találunk. –

Ennek a műhelynek célja lenne a helyi takácsokat alaposan ránevelni a művészies, magyaros és a réginel még sem drágább munkára s ha abban fejlődnek a holmijukat a mienkkel együtt, mint művészi dolgot küldjük szerte-szét. –

Itt kell még megemlítenem, amennyiben a telepnek munkálkodásai közben kézimunka hímezésre lenne szüksége úgy azt szinte meg fogja kísérelni ott csináltatni, ha tehát előre valaki tanácsért jön, azt a jövő érdekében bárkinek szívesen juttatjuk.

A harmadik rész lenne az, amelyben Falus Elek s egyik neves fiatal építészünkkel együtt terveket készítenek mindenirányú kisebb-nagyobb pályázaton részt véve, ami a művészi munkaprogramjukba vág. Ha az az eset következik be, hogy pályázatot vagy megbízást nyerünk el úgy a részlet munkából mindazt amit lehet Kecskemét iparosainak juttatni szent ambícióink. Így nevelünk körülöttünk építész és berendező művésszel karöltve művészterveket megvalósítani tudó iparosságot. Egyelőre ilyen irányba papíron dolgozunk, azaz csak tervet készítünk, minden vállalkozástól menten, hogy művészi céljaink kidomboríthassuk. Ha sikerül az interieur művészt idővel, vagy talán már elején Kecskemétre telepíteni úgy minden iparágnak ez csak nagy hasznára lehet a sokirányú munkásság folytán, melyet így: festő, szobrász, építész és iparművész karöltve végezni tud.

Ennél ideálisabb s nagyobb józansággal kifundált útja a boldoguláshoz egy nemzetnek sincs, nem is volt soha.

A régebbi programba megjelölt fejlesztése a nyomás és könyvkötésnek elég részletes ahhoz, hogy most hozzá ne pótoljak semmit sem. Ezzel körülbelül kimerítettem, ami az iparművészi részre tartozik.

Falus Elek

Kézzel írt eredeti tisztázata. – BKMÖL. Kecskemét Városi Tanács iratai 1314/1920. alapsz.; Iktatószám nincs az iraton.

Kemény János

JEGYZETEK

1 A kecskeméti művésztelep 1909-ben létesült, és ma is működik. A művésztelep megalakulására és működésére vonatkozó adatok az alábbi szerzők műveiben találhatók: *Banner Zoltán*: Egy nagybányai festő Kecskemétről. Forrás V. 1973. január-február, 84–86; *Bánszky Pál*: Művészeti pártolás Kecskeméten a 20.

század elején. Múzeumi Kutatások Bács-Kiskun megyében.. Kecskemét, 1986 179–184; *Goór Imre*: Művésztelep a változó időben. Forrás XII. 1980. március, 75–89; *Heltai Nándor*: Kecskeméti Művésztelep. Petőfi Népe XXXII. 52. szám, 1977. március 3., 5; *Juhász István*: Műkert és Művésztelep. Kecskemét 1988. Kézirat,

12–35; Kecskeméti Lapok XLII. 223. szám, 1909. szeptember 25. 2. (A nagybányai művészek Kecskeméten); Kecskeméti Lapok XLII. 224. szám, 1909. szeptember 26. 2–3. (A művészek memorandum. A kecskeméti szabadiskola); Kecskeméti Lapok XLII. 242. szám, 1909. október 17., 3. (Megnyílt a szőnyegszövő iskola); Kecskeméti Lapok XLII. 247. szám, 1909. október 23., 1–2. (A kecskeméti művésztelep. A pénzügyi bizottság jelentése); Kecskeméti Lapok XLIII. 45. szám, 1910. február 25., 2. (A művészek újabb látogatása); *Kemény János–Pintér Ilona*: A közművelődés Kecskeméten a dualizmus korában. In: Bács-Kiskun megye múltjából IX. Kecskemét 1987, 77–82; *Murádin Jenő*: Nagybányától Kecskemétiig egy művészeti különválás történetéhez. *Cumania* III. 1975, 305–315; *Novák László*: A három város építészete. *Nagykőrös* 1989, 412–415; *Simon Magdolna*: Jánszky Béla (1884–1945) és Szivessy Tibor (1884–1963) kecskeméti munkássága. In: Múzeumi Kutatások Bács-Kiskun megyében. Kecskemét, 1986 185–188; *Simon Magdolna*: Tervek és épületek. Kecskemét építészete a századfordulón a Bács-Kiskun Megyei Levéltár tervanyagának tükrében. *Cumania* VIII. 1984, 13–56; *Sümegei György*: A szecesszió – és ami utána következik. Bács-Kiskun művészettörténete, 10. rész. Forrás VIII. 1976. december, 95–96; *Sümegei György*: Építészeti törekvések Kecskeméten a századfordulón. Műemlékvédelem XXV. 1981. 2. szám, 135–148; *Sümegei György*: Építészeti törekvések a századfordulón 1890–1919. Bács-Kiskun megye múltjából IX. Kecskemét 1987, 357–422; *Telepy Katalin*: Kecskemét múltja a képzőművészetben. (Kiállítás a Katona József Múzeumban) Kiskunság 1968, 3. szám, 111–112.

2 Iványi Grünwald Béla (Somogyom, 1867. május 6.–Budapest, 1940. szeptember 24.): festő, a nagybányai művésztelep alapító tagja. L. *Iványi Grünwald Béla*: Tizenkilenc kép (A művész önéletrajzával). Gyoma 1952; *Réti István*: A nagybányai művésztelep. Budapest 1954, 1994; *Telepy Katalin*: Iványi Grünwald Béla. Budapest 1976.

3 Kada Elek (Kecskemét, 1852. május 2.–Kecskemét, 1913. június 24.): országgyűlési képviselő, polgármester, író, újságíró. 1878-tól két cikluson át a kecskeméti alsó választókerület országgyűlési képviselője. 1880–1882 között a Kecskemét című lap szerkesztője. Több újságnak, így a Budapestnek, a Pesti Hírlapnak, a Pesti Naplónak és a Vasárnapi Újságnak a munkatársá. Polgármesterré 1897-ben választották. Polgármestersége alatt jelentős városfejlesztési programokat sikerült megvalósítania. Nevéhez fűződik a kecskeméti városi könyvtár és múzeum alapítása, a művésztelep létesítése. Több sikeres népszínmű szerzője. Közülük a *Helyre asszonyt* 1906-ban a budapesti Király Színház, a *tárogatót* 1909-ben a kecskeméti színház mutatta be. Kecskemét, Kiskunfélegyháza és Nagykovács határában ásatásokat végzett. Több néprajzi, régészeti és történelmi tárgyú cikket jelentetett meg.

4 A nagybányai művésztelep az újkori magyar festészet iskolateremtő közössége. 1896-ban alapította Hollósy Simon, Réti István, Thorma János, Iványi Grünwald Béla és Ferenczy Károly. Hollósy müncheni szabadiskoláját nyaranta a nagybányai művésztelepre vitte. 1902-ben Hollósy Técsőre távozott, a többiek megalapították a nagybányai szabadiskolát. A nagybányai művésztelep 1927-ben Szépművészeti Iskola címen újjáalakult magyar és román résztvevőkkel. L. *Réti i. m.*; *Németh Lajos* szerk.: Magyar művészet 1890–1919. Budapest 1981, 261–321. A kecskeméti művésztelep felállítására vonatkozóan l. még *Kemény–Pintér i. m.* 77–78.

5 *Juhász i. m.* 13.

6 Uo. 16.

7 Uo. 16–17.

8 Falus Elek (Orosháza, 1884. december 31.–Budapest, 1950. május 20.): grafikus és iparművész

9 Jánszky Béla (Ózd, 1884. július 19.–Budapest 1945. november 20.): építész. Könyve: A magyar formatörekvések története építészetünkben, 1894–1914. Budapest 1929. L. *Simon i. m.* 185–188.

10 Szivessy Tibor (Szeged, 1884. szeptember 29.–Budapest, 1963. november 22.): építész, a magyaros formatörekvésekért harcoló építészcsoporthoz tagja. L. *Simon i. m.* 185–188.

11 Kisfaludi Strobl Zsigmond (Alsórajk, 1884. július 1.–Budapest, 1975. augusztus 14.): szobrász, Kossuth-díjas, kiváló művész. Könyve: Emberek és szobrok, Budapest 1969.

12 *Kemény–Pintér i. m.* 79. és *Juhász i. m.* 19, és 22.

13 *Juhász i. m.* 27.

14 Uo. 31.

15 Uo. 30–31.

16 Uo. 32.

17 Uo. 33–34.

18 Kós Károly, Kosch (Temesvár, 1883. december 16.–Kolozsvár, 1977. augusztus 25.): romániai magyar építész, a Lechner-iskola vezető egyénisége, festő, grafikus, műtörténész, író, politikus. Könyvei: A régi Kalotaszeg (1911), a Lakóház művészete (1930), A székely nép építészete (1944), Falusi építészet (1945) stb.

19 Györgyi Dénes (Budapest, 1886. április 25.–Balatonalmádi 1961): építész. Monográfiája: *Kubinszky Mihály*: Györgyi Dénes. Budapest 1974.

20 Wiener Werkstätte: a belsőépítész, a lakásberendezés és az iparművészet fejlesztésére Bécsben 1903-ban Josef Hoffmann (és mások) által létesített műhelyek. A 20. század első évtizedeinek szecessziós stílusára gyakorolt hatásuk a magyar iparművészetben is érezhető. L. *Werner Josef Schweiger*: Wiener Werkstätte, Kunst und Kunsthandwerk 1903–32. Wien 1982.

21 Thorma János (Kiskunhalas, 1870. április 24.–Nagybánya, 1937. december 5.): festő, a nagybányai művésztelep és iskola egyik alapító tagja. L. *Réti i. m.*; *Radocsay Dénes*: Thorma János. In: Művészettörténeti tanulmányok. Budapest 1954.

22 Réti István (Nagybánya, 1872. december 16.–Budapest, 1945. január 17.): festő. Hollósy Simon növendéke, majd a nagybányai művésztelep egyik alapítója és elméletirója volt. Könyvei: Képalakító művészet. Budapest 1944 és A nagybányai művésztelep. i. m. Monográfiája: *Aradi Nóra*: Réti István. Budapest 1960

23 Körösfői-Kriesch Aladár (Buda, 1863. október 29.–Budapest 1920. június 16.): festő és iparművész, a magyar szecesszió egyik jellegzetes képviselője. *Dénes Jenő*: Körösfői-Kriesch Aladár. Budapest 1939; legújabban: *Gellér Katalin–Keserű Katalin*: A gödöllői művésztelep. Budapest 1994.

24 A szőnyegszövő tanműhely vezetésével Medveczky Elvira budapesti lakos, okleveles tanítónőt bízták meg, akit a város 1909. július 1-től alkalmazott. A keleti festőanyagok és festési mód, fényesítési eljárás, valamint a szőnyegszövés technikáját Medveczky Elvira a budapesti tanműhely vezetőjétől, Kis Mária Valériától sajátította el. L. *Juhász i. m.* 14.

25 Komplementálódott: l. *contemplor* (lat.) „terveztetett”.

26 Vedres Márk (Ungvár, 1870. szeptember 13.–Budapest, 1961 augusztus 12.): szobrász, Kossuth-díjas, kiváló művész.

27 Olgyay Ferenc (Jászberény, 1872. augusztus 22.–Budapest, 1939. február 17.): festő.

28 A szolnoki művésztelep: 1901-ben alapították, a Szolnoki Képzőművészeti Egyesület létesítette, amely két házat (12 műtermet és lakást) építtetett a törzstagok (Bihari Sándor, Fényes Adolf, Mihálik Dániel, Olgyay Ferenc, Pongrácz Károly, Szlányi Lajos, Zombory Lajos) és mások számára. Előzménye az 1850-es évek után Szolnokon dolgozó August von Pettenkofen tevékenysége volt. *Lázár Béla*: Szolnok a művészetben. Szolnok 1913; *Véghvári Lajos*: Szolnoki művészet, 1852–1952. Budapest 1952; *Egry Mária*: A szolnoki művésztelep. Budapest 1977

29 A gödöllői művésztelep: 1901 körül alakult művészcsoporthoz, mely az angol preraffaeliták törekvéseihez kapcsolódva a magyar szecesszió központja lett. 1921-ig állt fent. *Petrovics Elek*: A gödöllői telep kultúrtörekvéseiről. Magyar Iparművészet X. 1907, 1–26; L. *Gellér–Keserű i. m.*

30 A darmstadti művésztelep a szecesszió fontos német művésztelepe 1901–1917 között.

31 A worpsswedei művésztelep: Németországban a Bréma melletti Worpsswede faluban 1889-ben Mackensen vezetésével alakult művésztelep. *Rainer Maria Rilke*: Worpsswede. Bielefeld–Leipzig 1910.

32 Mackintosh, Charles Rennie (Glasgow, 1868–London, 1928. december 10.): skót építész, iparművész, festő, az angliai szecesszió jelentős képviselője. A glasgow-i Mackintosh-csoport, Charles Rennie Mackintosh, felesége, Margaret Macdonald és sógora, Frances Macdonald az Arts and Crafts kiállításán, 1896-ban mutatkozott be.

33 A szecesszió, seccsio (lat. kiválás, különválás, kivonulás) több elnevezése ismeretes, így a francia *art nouveau*, a német *Jugendstil* és az angol *modern style*.

34 Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk: 1897-ben Münchenben alakult vállalat. Célja a modern iparművészeti törekvések gyakorlati megvalósítása volt. Megalakulását az 1897. évi nemzetközi müncheni kiállítás nagymértékben elősegítette, amelyen több tehetséges fiatal művész először mutatta be iparművészeti alkotásait. Kitűzött céljait a következőképpen kívánta megvalósítani: először készpénzért iparművészeti terveket vásárolnak az egyes művészekről, amelyek alapján elkészítetik az iparművészeti tárgyakat, és bizonyos százalékot biztosítanak a művésznek az eladásnál elért bevé-

telből. Az iparosoknál megrendeléseket tesznek, közvetítik az elkészült tárgyak eladását, és közvetítenek minden érintkezést a megrendelők, a tervező művészek és az iparosok között. A vállalat élén Felix Krüger festőművész állt. A fő munkatársak Hermann Obrist szobrász, Richard Riemerschmied festőművész, bútortervező, építész, Bernhard Pankok, valamint Theodor Fischer építész, és mások voltak. A vállalat a fő súlyt a célszerű, olcsó, és emellett művészi kivitellű tárgyak előállítására fektette. 1902-ig állt fenn, ekkor művészi működését Stuttgartba helyezte át.

SZEMLE

JUAN CABELLO, VALAMINT DÁVID FERENC, WEHLI TÜNDE, DERDÁK ÉVA, BÉRCI LÁSZLÓ, SEDLMAYR JÁNOS, SZEKÉR GYÖRGY: A TARI SZENT MIHÁLY-TEPLOM ÉS UDVARHÁZ. TANULMÁNYOK. MŰVÉSZETTÖRTÉNETI FÜZETEK 22. BUDAPEST 1993

1993-ban, egy évvel a sorozat előző száma után – ami a kezdeti sűrű kiadásokat, majd a megtorpanást követően újabban állandó tendenciának tűnhet – megjelent a Művészettörténeti Füzetek 22. kötete. A könyv az előző számmal nagyjából egyező áron és változatlan minőségben került a boltokba, ami, ismerve az elmúlt néhány év nem túl minőségorientált könyvkiadását – a művészettörténetieket is beleértve –, már figyelemre méltó eredményként könyvelhető el. A kötet tárgya két olyan, eltérő funkciójú épület, amely elhelyezkedése szerint, történetileg és talán egy jól ismert személy, Tari Lőrinc által is egymással igen szoros összefüggésben áll. A tari Szent Mihály-templomot és a mellette fekvő középkori udvarházat bemutató könyv kisebb épületmonográfiának is tekinthető. E műfajban nemigen bővelkedő szakirodal-munkban – ilyenfajta publikáció még a Füzetekben sem jelent meg – figyelmet érdemel ez, még akkor is, ha a kiszemelt művek – egy kis falusi templom, s egy középkori nemesi lakhely – művészettörténeti szemszögből nem is tartoznak a legjelentősebb alkotások közé. Felet-több alkalmasak azonban arra, hogy a különböző korok falusi művészetét megfelelően reprezentálják, s ebből a szemszögből nem is feltétlenül középszerű, unalmas alkotásokról van szó.

A könyv összeállításában figyelemreméltó nézet érvényesült. Az épületek több szempontból való ismertetésén ugyanis a „nézet” mindkét jelentése értendő. Bár a kötet két fő írása Juan Cabellótól származik, ezek mellett s ezeket kiegészítve még öt szerző tanulmányát foglalja magában a könyv. (Az egyszemélyes monográfiák kora, úgy tűnik, lejárt.) Az építészeti ismertetések mellett a templom belső díszítéséről, fennmaradt berendezéséről, ezek restaurálásáról is szó van, csakúgy, mint az épület helyreállításának elvi és gyakorlati szempontjairól. Az interdiszciplinaritás élő igénye itt nagymértékben megvalósulhatott. Irigylésre méltó ez azért is, mivel e tudományágak képviselőinek személyes kapcsolata nem mindig problémamentesek.

A kötet Dávid Ferenc tollából származó előszava arra a ritka különlegességre hívja fel a figyelmet, hogy e két épület által egy, az írásos forrásokból egyébként is átlagosnál jobban ismert történelmi figurát vehetünk újabb nézőpontból szemügyre. Tari Lőrincnek, Zsigmond udvari emberének alakját épp a többféle megközelítés lehetősége teszi egyedülállóvá.

A kötet törzsanyagát kitevő két tanulmány – a Szent Mihály-templom és az udvarház építészettörténeti kutatása – a feltáró régész, Juan Cabello 1987-es doktori disszertációja volt. A templom építészettörténeti bemutatása két korábbi publikációban részben már megtörtént. 1985-ben jelent meg Sedlmayr Jánostól *A tari r. k. templom építészeti elemzése és helyreállítása*, amely tájékoztató jellegből adódóan tudományos publikációt semmiképp sem

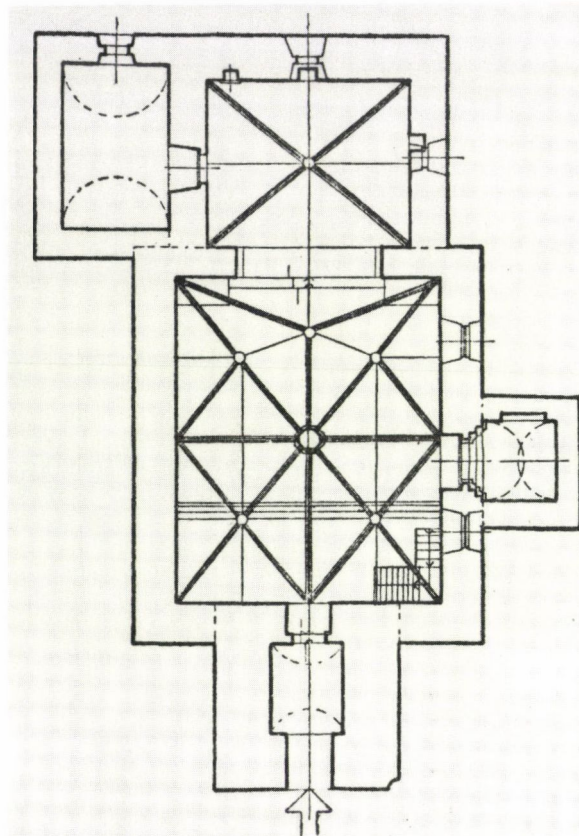
pótolhatott.[1] Két évvel később, 1987-ben pedig a Zsigmond király korának művészetével foglalkozó kiállítási katalógus első részében mutatta be a feltáró régész a templom e korban történt átépítését.[2] E szöveg – kisebb eltérésektől eltekintve – hűen került közlésre jelen kötet első tanulmányában, kiegészítve a korábbi s későbbi átépítések részletezésével is. A tanulmány első része alapos és bőséges áttekintést nyújt a Rátót nemzetségről, s főként Taron birtokos tagjairól, külön figyelmet szentelve az épületek alakításában esetleg szerepet játszó személyeknek. Ezek közül is kiemelkedik Tari Lőrinc bemutatása, már csak a vele kapcsolatos viszonylag nagy mennyiségű adat miatt is. A Szent Mihály-templom déli kapujának timpanonjában látható, nagy bizonyossággal Lőrinchez köthető ciprusi kardrend-jelvény azonban nem feltétlenül bizonyítja azt, hogy Lőrinc zárandokútja során Cipruson is járt volna. Az ilyen rendjelvények adományozásával kapcsolatban ugyanis a személyes jelenlét nem elmaradhatatlan feltétel, amint azt az aragóniai kannarend, illetve Zsigmond sárkányrendjének a két uralkodó közti kölcsönös adományozása igazolja.[3] A szövevényes, több ágon futó birtoklástörténet megértését két térkép és egy leszármazási tábla is segíti.

A tanulmány következő, legterjedelmesebb egységében a templom régészeti kutatásának – előbb ásatásnak, majd falkutatásnak – az ismertetésére kerül sor. S ez az, ami mégis jelentős változás a Zsigmond-katalógusban szereplő korábbi publikációval szemben. Az ott már közölt építészettörténeti következtetésekhez a kiindulási tényanyagot most igen részletesen, rendszerezett ásatási dokumentációként ismerhetjük meg. A művészettörténeti konzekvenciák létjogosultságának megállapításához ez elengedhetetlen. Régészeti szempontból tehát e tanulmány, s az udvarházról írott is – melynek művészettörténeti jelentősége egyébként is jóval kisebb –, sokkal teljesebb, ami természetesen szerzőjük hivatásából is következik. S előbbi felveti, nem lett volna-e szerencsésebb régészeti fórumon – hisz ilyenek, a Művészettörténeti Füzetekkel azonos nagyságrendűek is léteznek – megjelentetni e tanulmányokat? Művészettörténeti befogadókra, kritikára és továbbgondolásra azonban így is feltétlenül számíthat.

A feltárás logikáját követő, szelvényenként majd külső-belső homlokzatok szerint tárgyalt dokumentáció igen aprólékos, s a világos rendszerezés miatt jól áttekinthető. Ennek értékét a néhány terminológiai bizonytalanság, elírás sem igen csökkenti. A párnatag, vagyis echinus az oszlopfejeket alkotóeleme, a szentély falából másodlagosan előkerült, 13. századi lábazat profiltagjainak jelölésére nem használható (26. o.). Az e lábazathoz tartozó oszloptörzs keresztmetszete leginkább csepp alakhoz hasonlít (174. jegyzet), amit falsarokban való eredeti elhelyezése indokolhat. A templom déli oldalán

kibontott csúcsíves, timpanonos kapu béllete körte- és pálcatagokkal gazdagon profilozott, de nem lépcsős szerkezetű (29. o.). A kaput a későbbiekben elvágó 1778-as ajtónyílás pedig egyenes lezárású, szemben a torony nyugati falában lévő párjával, mely valóban szegmensíves (29. o.). Ha a *Historia Domus*ban egy 1843-as bejegyzésben említik a templom négyoszlopos kis előcsarnokát, akkor a torony előtti nyitott portikuszt, mely egyértelműen azonos ezzel, nem építhették 1845-ben (30. o. 189. jegyzet). Mindezeknél azonban jóval nagyobb számban fordulnak elő olyan apró hibák, melyek a szerkesztésből következnek. Az ásatási alaprajzról (7. kép) például lemaradt az V/a és a VIII/a szelvények jelölése. A 22. és 23. kép aláírása fel van cserélve. A lábjegyzetekre való utalás néhol – ha ugyanabban a rendszerben is –, de elcsúszott (a 29. oldalon a 29. jegyzetre való utalás, a 185. jegyzetben a 27. jegyzet hivatkozása, vagy a 33. oldalon a 23. és 24. jegyzet). A templomban és környékén talált sírok egy részének a főszövegben, másoknak a jegyzetekben történt ismertetésekor a sorszámok összekeveredtek, néhány sír leírása pedig kimaradt. A sort – a többi tanulmányt is ideszámítva – egészen a könyv végéig lehetne folytatni.

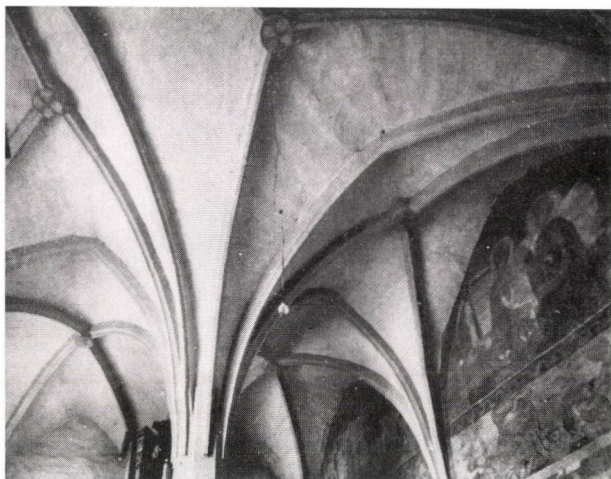
A tanulmány utolsó részében olvasható a templom építéstörténeti szakaszolása, a többször átépített egyház koronkénti rekonstrukciójával, datálással, s némi művészettörténeti értékeléssel. A 13. századi templom szabálytalan, négyszög alakú hajójához diadalívvel csatlakozott az íves szentély. A hajó nyugati falát kívül lizénák tagolták. Hogy a hajó déli falán három ablakot alakítottak volna ki, az ugyanúgy csak feltételezés lehet – tekintettel arra, hogy ezt a falat a későbbiekben nagyrészt elbontották –, mint az, hogy a bejáratú kapu bélletét (melynek csak egy oszloplábazata és két oszloptörzsreredéke került elő) két vagy három oszloppal, tehát két vagy három lépcsőzettel tagolták volna (38. o.). A szerző a román templom alaprajzi formájával kapcsolatban vázolja a patkóíves kialakítású szentélyek tudománytörténetét. Ennek a nem túl gyakori megoldásnak hazai megítélése, bár a téma nem egészen hat évtizedes múltra tekinthet vissza, jelentősen megváltozott. A típus felvidéki lokalizálása, s kronológiailag a romanikán belül két csoportba való beosztása óta mindinkább úgy tűnik, hogy patkóíves szentélyű templomok az egész Kárpát-medencében előfordulnak, s a 11–13. századig folyamatosan épültek. Az emlékanagy bővüléséből következő megváltozott megítélés mellett ugyanakkor már Horváth Ferencnél, majd később Holl Imre és Parádi Nándor, valamint Pálóczi Horváth András cikkében is feltűnt egy újabb, egyébként egyszerűnek tűnő probléma, amely éppen a példák nagy számát teszi kérdésessé.[4] Valter Ilona az ácsi templommal kapcsolatban patkóíves szentélyről beszél, míg a közölt feltárási alaprajzon egyértelműen félköríves, kissé nyújtott szentélyt látunk.[5] Az ugyanitt bemutatott analógiák közt a rajz szerint hétnek szintén félköríves a szentélyzáródása. A tari templommal kapcsolatban említett újabb 21 példa közül több esetben ugyancsak nem egyértelműek az adatközlések (24. jegyzet). Balatonakali-Ságpusztánál az idézett helyen Palágyi Sylvia félköríves szentélyekről beszél, míg Kopány Tibor néhány évvel később közölt alaprajzán mindkét szentély patkóíves.[6] Ugyancsak nála, a zirci analógia ábráján félköríves szentélyt látunk, csakúgy, mint a Régészeti Topográfia negyedik kötetében, ahol a szövegben is ilyen formáról van szó.[7] Csácsbozsok esetében az idézett helyen kétszer is félkörívről beszélnek, míg



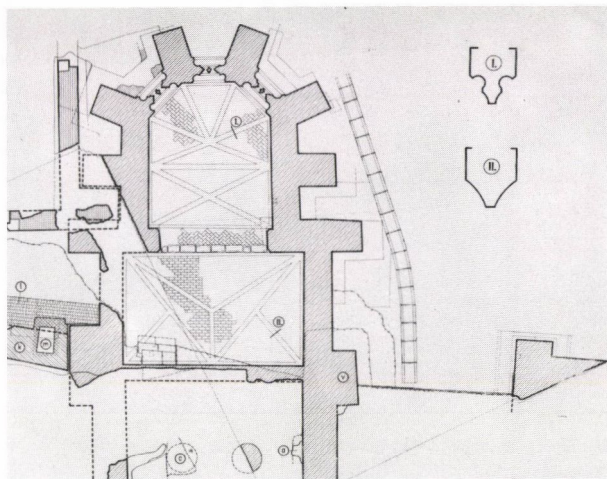
1. Zsegra, plébániatemplom, alaprajz (Schürer-Wiese nyomán)

ugyanitt az V. ábrán egyértelműen patkóíves szentély található. Némileg a tari közlés is paradox. 58. ábráján ugyanis – a keleti szentélyzáródás itt látható a legnagyobb méretben – leginkább félköríves formát láthatunk. A bizonytalanság tehát nagymérvű, főleg ha felvesszük a listára azokat az egyébként nem ritka eseteket, melyeknél a szentély falának külső síkja félköríves, ugyanakkor a belső a templomhajó végfalának a vastagsága miatt patkóívesre van kialakítva. (Kéttornyúlak, Apácatorna, Szóc-Dabas, Csengele stb.) Ha különböző publikációkban egyértelműnek tűnő tényekről ily eltérő közlésekkel találkozunk, a kérdés már nemcsak a pontatlanság, jelen esetben inkább az, mennyire volt tudatos az általunk patkóívesnek vélt kialakítás? Lehet-e a számítógépes műszaki rajz szemszögén keresztül középkori formákat megítélni akkor, amikor példának előttünk állhat akár a tari templom román kori hajójának szabálytalan alaprajza is – melyet egyébként szintén megpróbáltak a térmélység növelésére irányuló szándékkal magyarázni.[8]

Az első templom datálásának problémáira a szerző joggal hívja fel a figyelmet. A specifikumok gyakorlatilag teljes hiánya és a felhasznált formáknak megjelenésüktől számított hosszú ideig történő alkalmazása, amely román kori falusi templomaink nagy részére jellemző, az épületek datálását, legalábbis az *ante quem* határ kijelölését s egymás közti relatív kronológiájuk meghatározását jelentős mértékben megnehezíti. Ezen a kor egyébként is szegényes írott forrásanyaga sem szokott segíteni. Tar esetében is ezzel kell számolnunk. A birtoktörténeti vagy egyéb építkezésekre vonatkoztatott források meglehetősen



2. Zsegra, plébániatemplom, hajóboltozat (Kotrba nyomán)



3. Buda, vár, a királyi kápolna alaprajza (Gerevich nyomán)

bizonytalanságban hagynak a templom pontosabb építési idejével kapcsolatban, így az alsó és felső határt a sarokleveses lábazatok megjelenése, illetve a belsőben fennmaradt falképtörödékek 13. század második felére való keltezése adhatja.

A templom első átépítésekor tulajdonképpen csak megtoldták a régi épületet. Az eredeti hajó nyugati falát elbontva egy nagyjából négyzet alaprajzú teret építettek hozzá. Falusi templomoknál a korábbi, román kori épület kibővítésére egyáltalán nem ismeretlen e megoldás. Az új teret középpillér segítségével boltozták be, kéthajós kialakítást kapva. A boltozat formájára egy bordacsomópont töredéke, illetve felvidéki analógiák utalnak. Kéthajós templomokkal ugyanis a Szepességekben találkozunk nagy számban. A nem feltétlenül helyi eredetű típusnak lokális, szorosan összefüggő emlékcsoportjáról van itt szó, amikor is Árpád-kori templomok hajóinak későbbi beboltozásánál alkalmazták – talán a túl nagy fesztáv miatt – ezt a megoldást. A hajók nyugati részén keresztboltozatot használtak, speciálisabb formára a diadalív előtt volt szükség, melynek nyílása miatt a középpillérrel szemben csak akkor tudtak bordaindítást elhelyezni, ha a többi indítás szintén a diadalív záradékpontjánál magasabbra került. Ebben az esetben itt is megoldható volt a keresztboltozat, ezzel azonban ritkábban találkozunk (pl. Mateóc, Nagyszalók).[9] Leggyakrabban a középpillér és a szentélykezdet közti teret három boltmezőre osztották, úgy, hogy a diadalív faláról nem indítottak bordákat s a boltmezőket hármashordákkal tagolták (pl. Poprád, Felka, Szepesbela, Szepesszombat).[10] Ennek a megoldásnak ismert egy jóval ritkább változata is, ahol a két szélső boltmezőben a hármashordák helyett csak egy-egy átlóshordát alkalmaztak (Dénesfalva, Zsegra; 1–2. kép).[11] Ezt a formát használták fel a tari templom kibővítésénél is, amit a „T” alakú bordacsomópont töredéke – ahol a bordák egymással 90°, 90°, illetve 180°-os szöget zárnak be – egyértelműen bizonyít. (Ennek ellenére a 62. ábra rekonstrukcióján a tárgyalta csomópontnál némileg eltérő kialakítás látható.) Magyarországon még egy helyen fordul elő ez a boltozattípus, mégpedig a tari változata. A budai várkápolna alsó szintjének hajója felett alkalmazták – ha az épületnek ez az eredeti formája –, a későbbi forrásoknak hihetően Nagy Lajos uralkodása alatt (3. kép). A két épület

között persze semmi okunk szoros párhuzamot vonni, a forma közvetlen előképei eltérőek lehettek. Tar esetében földrajzi helyzetét és kialakításának struktúráját tekintve minden bizonnyal a szepesi templomok szolgáltak előképekül. Ezekről való elkülönülése feltehetően éppen földrajzi különállóságából következik és részlet-megformálásainak eltérésénél érhető tetten. A szepességi templomoknál a bordák konzolokról indulnak, ritkábban ezek nélkül, a falból válnak ki. A hajó középpillére mindig sokszögű, a bordaprofil kevés kivételtől eltekintve egyszerűhornyolt (mellesleg ilyen bordát alkalmaztak a budai várkápolna hajójában is). Taron az indításoknál hengeres falfilléreket alkalmaztak, a középpillér kör keresztmetszetű, ami talán konzervatívabb megoldásnak tűnhet, a bordaprofil ugyanakkor körtetagos. Bár ezek az eltérések kronológiai tekintetben nemigen igazítanak el – még a szepességi kör relációjában sem –, művészettörténelmi szempontból több dologra is felhívják a figyelmünket. Egyrészt a lokális stílusok kisugárzásának azt a módját mutatják, amikor a tervező nem a központi területről érkezik, hanem minden bizonnyal helyi mester, aki átveszi ugyan ebben az esetben például az alapkonstrukciót, de azt saját, a példákétól eltérő részletformákkal alkalmazza. Másrészt pedig arra, hogy lehatárolt művészettörténelmi területekről beszélni ugyanúgy bizonytalan, ahogyan a művészettörténelmi stílusok éles elhatárolása is kétséges, s leginkább szükségesszököként fogható fel. Visszatérve a datálásra, pontosítása talán tágabb határok között mozog, mint azt a szerző feltételezi. A szepességi csoport építésének korát Viktor Kotrba határozta meg az 1370-es évektől a 15. század első harmadáig keltezve őket.[12] Ezen az időszakon belül az igen általános tari profilok ugyanúgy nem adnak pontosabb fogódzót, mint a sekrestyéből előkerült sírkő (melynek nemcsak hogy pontos kormeghatározása nehéz, de készítése ideje sincs feltétlenül összefüggésben az átépítéssel), vagy a családtörténelmi adatok. A templom datálását az 1370-es éveknél korábbra tehát a szepesi kör keltezése nem enged, felső határnak pedig egyelőre az az időpont kívánczik, amely ésszerűségi okokból még elég távol van a harmadik tari templomot eredményező újabb átépítéstől.

Ez az átépítés jelentősen megváltoztatta a templom képét, amely az előző két épülettől eltérően viszonylag



4. Berzevici Péter († 1433) sírköve, Berzevice

egyedülálló a kor magyar emlékanyagában. A nyugati irányba meghosszabbított hajót belső támpillérekről indított boltozattal fedték, megszüntetve a kéthajós rendszert. A boltozatról visszafaragott indításokon, s néhány bordatöredéken kívül – melyek közt csomópont vagy zárókő nincsen – nem rendelkezünk adatokkal, így a Parler-féle hálóboltozat rekonstrukciója erősen hipotetikus. „A hálóboltozatot csak hozzávetőlegesen lehetett visszaszerkeszteni...” – írta korábban rekonstrukciójának készítője.[13] Kár, hogy a megállapítás e tanulmányból kimaradt, lehetőséget hagyva így arra, hogy a 71. ábra boltozatformáját később kész tényként szemléljék.

A belső támpilléres megoldásnál még különlegesebb a templom keleti részének kialakítása. A könnyen négykaréjos, román kori építménynek tűnő eredeti szentélyrészről a feltárás egyértelműen bebizonyította, hogy részben későbbi konstrukció. A 13. századi hajóhoz északról és délről egy-egy, az apszisnál valamivel nagyobb félköríves karéjt csatoltak, bizonyosan a templom második átépítésénél. Az így kialakult elrendezés társ nélkül áll 15. századi építészetünkben.[14] E különleges formát a szerző teljes joggal hozza kapcsolatba azzal a különleges személyiséggel, aki minden valószínűség szerint az ek-

kori átépítés donátora lehetett. Hogy az alaprajz Tari Lőrinc „ingadozó hitének és elkötelezettségének megerősítését hivatott a világ számára tudtul adni” – persze talán kissé túlzás (332. jegyzet). Annyi bizonyos, hogy a mai értelemben is világlátott ember nyilván érdeklődéssel vette szemügyre a zárándokútja során látott épületeket, hisz nem lehet véletlen, hogy későbbi titkos küldetését Velencébe éppen a város templomainak s régiségeinek megismerését célzó útként leplezte. A korban már nem alkalmazott háromkaréjos megoldást nyilván valamely régebbi, külhoni templom példája nyomán alakíthatta ki. Hogy gondolati háttérként pontosan mi szolgálhatott ehhez, azt némileg talán megvilágosíthatja a tény, hogy Tari Lőrinc a nyakán függő ereklyetartóban többek közt a kinszenvedés keresztjének négy darabját is hordozta.

Valószínűleg Lőrinc személyére utal e kialakításán kívül a vele egy időben épült déli kapu is. Timpanonjában feltételezhetően az ő címere, s nem fiáé látható – aki szintén udvari ember volt –, bár ezt konkrét adatok nem bizonyítják. A timpanon ábrázolása – két egymásnak döntött címerpajzs sisakkal, s díszével – egykorú timpanonokról nem annyira ismert, világi sírköveink reprezentációjának viszont teljesen megfelel, így inkább ezek szolgálhatnak összevetésül. A sírkövek díszítésének címer-sisak-sisakdíszes típusa a 14. század utolsó harmadában jelenik meg, s a 15. században szinte végig igen kedvelt forma. E hosszú időszakon belül a típus változását leginkább a sisaktakaró kialakítása mutatja. A 15. század elejétől a sisaktakarók egyre többet foglalnak el az alapsíkból, kezdik körbevenni a címerpajzsot és a sisakdísz is, formájuk növényi ornamenssé válik.[15] A tari timpanonon látható állapotot bárói sírköveinken a 20-as évektől lehet megfigyelni: Bazini I. György (†1426) bazini, nánai Kompolti László (†1428) kishánai, Berzevici Péter (†1433) berzevici sírkövein (4. kép).[16] A timpanon címerábrázolásait rendjelvek egészítik ki. A ciprusi kardrend, a pikkelyrend és a sárkányrend mellett még két ismeretlen jelvény látható, egyik a két sisakdísz között, a valószínűsíthető másik a bal oldali pajzsot fogja körül, utóbbi talán valamiféle lánc lehetett. Rendjelvények ilyen zsúfolására Perényi János (†1458) tőketerebesi sírköve a legkézenfekvőbb példa, melyet valószínűleg testvérével együtt annak halálakor, a 30-as évek végén készíttetett.[17] (János sírkövén a ciprusi kardrend jelvénye nem található meg; 337. jegyzet) A tari timpanonon tehát a királyi udvar embereinek megszokott reprezentációját összetett heraldikai program emeli ki a kor emlékeinek többségéből, ha a megvalósítás színvonala e programhoz nem is ér fel.

A timpanon külön is említendő eleme a jobb oldali pajzsot körülölelő sárkány. Nyilvánvalóan a Zsigmond alapította rend jelvényéről van szó, részleteiben is pontosan abban a megjelenési formában, ahogyan az Csapi András 1418-as címereslevelében olvasható.[18] A korszak emlékein főként az öltözetten viselhető, vagy különálló jelvényként ábrázolt sárkány itt tehát a későbbiekben oly kedvelté vált címertartó formájában jelenik meg. Ebből a szempontból korai emlékekkel van dolgunk, melyhez a már egyéb összefüggésben is említett berzevici sírkő állítható párhuzamként, kecskés címerpajzsát körülölelő, szintén lángszerű nyelvet kiöltő sárkányával (4. kép).

A templom 15. századi déli kapujának eredetileg pár darabja is állt a hajó nyugati falában. A kaput a barokk átépítéskor elbontották, s faragványait falazókként használták fel, melyek közül néhány a falkutatáskor elő-



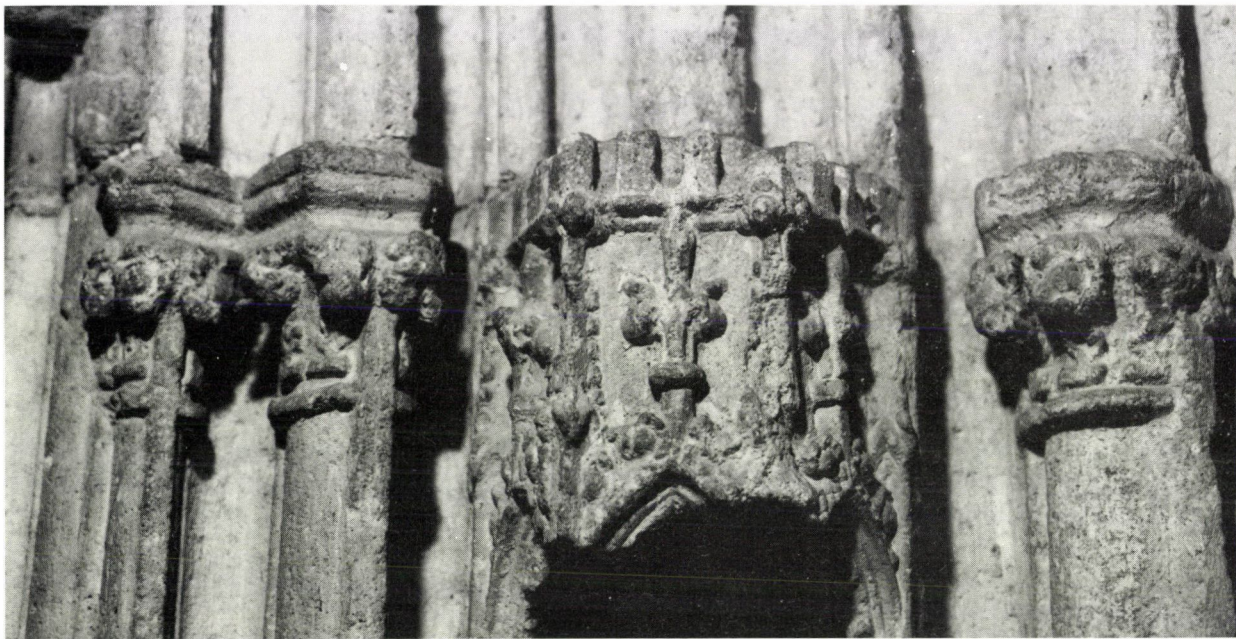
5. Tar, r. k. templom, déli kapu, fejezetsor

került. A két kapu szerkezete azonos, részsűjüket pálca- és körtetagokkal profilálták, melyek tengelye merőleges a falsíkra, s nem átlósan, a kapuban állóra van szerkesztve. E kapu fejezetznájából töredék nem került elő, így nem tudni konkrétan, rendelkezett-e ilyen (45. o., a nyugati kapu profilraja a szerző disszertációjának 26. ábráján található meg). Míg a déli kapu legérdekesebb része ábrája miatt a timpanon, a nyugati kapu darabjai közül – bár a töredékesen előkerült Tari-címeres konzol az elveszett timpanon szintén gazdagabb kialakítására utalhat – figyelmet leginkább bal bélétnének az a réteg-köve érdemel, amelyen a körtettagból kinövő levéldíszes fejezet egykor a bélletbe mélyedő szoborfülke konzolaként szolgált. Kialakítása teljesen megegyezik a déli kapu fejezeteivel. A körtettag orrlemeze mindkét helyen áttöri a fejezetek alsó lezárásaként megjelenő gyűrűt, de ennél talán egyedibb az a megformálás, ahogyan a fejezeteket borító növényi ornamens vízszintes, pálcika-szerű elemekből nő ki, melyek tulajdonképpen a belőlük kisarjadó levelekhez tartozó nyesett ágak (5. kép).

Szoborfülkés kapuval Tartól alig négy kilométerre is találkozunk. A mátraverebélyi plébániatemplom déli, előcsarnokból nyíló kapuja méreteit tekintve nagyobb, felépítését nézve azonos a tarival. Itt a szoborfülkék konzolai vannak erőteljesen lepusztulva, baldachinjaik épek. A béllet záradékindításánál húzódó növénydíszes fejezetsoron a tariak mindkét jellegzetessége megjelenik (6. kép). A vízszintes pálcikák, melyekből a levelek kinőnek, ezen kívül a templom déli, kisebb kapujának fejezetein és a szentély konzolain is megtalálhatók. A ma álló verebélyi templom egy 1400-as pápai búcsúengedély alapján ekkorra nagyjából már elkészülhetett, s erre az időszakra utal az északi mellékhajóban az 1403-ban elhunyt Verebi Péter sírköve is, melynek körirata őt az egyház alapítójaként nevezi meg.[19] A tari templom utolsó középkori átalakítását a szerző Tari Lőrinc életrajzi adatai alapján 1411 (hazatérése zarándokútjáról) és

1426 (halálának valószínűsíthető ideje) közé helyezi. A két templom átépítésének feltételezett időbeli különbségére joggal lehet mondani, hogy közvetlen kapcsolat kimutatásához túl nagy. Az oszlopfejezeteken felbukkanó motívumról (a levélindító vízszintes pálcika) viszont semmiképpen sem lehet azt állítani, hogy a korszak épületplasztikai díszítésének kelléktárában teljesen általános lenne. Ha e megállapítás és az időhatárok közti ellentét némileg feloldhatatlannak is látszik, az apró motívum több helyen való felbukkanását – a falkutatásnak köszönhetően – most legalább regisztrálni lehet. A motívum által kijelölt kört még egy adattal tudjuk bővíteni. Mind a tari, mind a mátraverebélyi templomot publikálóik főként kapuik alapján általánosságban szépesi emlékekkel hozták összefüggésbe, utalva a feltételezett lőcsei központra. A lőcsei Szent Jakab-plébániatemplom északi, előcsarnokából nyíló kapujának fejezetsorán ez a motívum ugyancsak jelen van (7. kép). Az előfordulás tehát a hatalmas, városi plébániatemplomtól a gazdagabb kialakítású búcsújáróhelyen keresztül a kisebb falusi plébániáig megfigyelhető. Minden bizonnyal az időbeli jelentkezés is ebben a sorrendben történt, a lőcsei példa jóval korábbi lehet. Nem világos, hogy a motívum felhasználói egymás közti viszonyának milyen szintjére utal; azt, hogy több kéz, sőt – Lőcsét is bevonva – több csoport formakészletében is szerepelt, a különböző időpontokon kívül a fejezetek növényi ornamensének eltérő kvalitása is alátámasztja. (A tari és verebélyi fejezeteken látható levélkialakítások – alul a fejezet-kehelyhez simuló, szimmetrikus levélkékből álló rész, majd az ebből kinövő, jóval plasztikusabb bimbószerű forma –, bár részleteik kopottak, elmosódottak, igen hasonlóságot egymáshoz.)

A Szent Mihály-templom középkori épületei közt többé-kevésbé egy olyan hasonlóság tételezhető fel, amelynek művészettörténeti konzekvenciája van. Mindhárom épület keletkezésénél észak felől érkező hatásokat lehet tetten érni. Ez a megállapítás az első templom ese-



6. Mátraverebély, r. k. templom, délnyugati kapu, fejezet sor

tében kissé sántít. Ha patkóíves szentélyről beszélhetünk, annak leggyakoribb előfordulása a felvidéki területeken van – legalábbis ha a ma ismert emléanyag az egykori állapotot hitelesen tükrözi. Itt talán túl sok a „ha”. A következő két templomnál azonban e megállapítás létjogosultsága jóval egyértelműbb, s a kijelölt régiót még szűkíteni is lehet a Szepességre, ami azt mutatja, hogy a földrajzi határok nem feltétlenül esnek egybe a művészeti régiók határvonalaival.

Kímaprofilos aijtája alapján a 16. században a tari templom déli kapujához előcsarnokot építettek, a török hódoltság után pedig nagyobb javításokat végeztek az épületen. Utolsó átépítése 1786-ban történt, ekkor cseh-süveg boltozatot kapott, nyílásrendszerét kicserélték, nyugati homlokzatához tornyot építettek. Ez elé 1843-ig klasszicista portikusz készült.

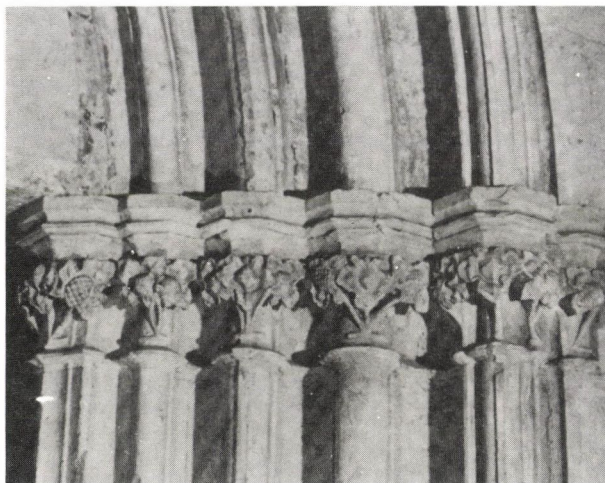
A kötet második tanulmányában Wehli Tünde foglalkozik a templom falképeivel. A téma objektív határait az a körülmény adja, hogy a freskók igen töredékesen maradtak fenn. A tanulmány nagyobbik fele emiatt főleg a megmaradt részletek dokumentálására, illetve a különböző rétegek szétválasztására szorítkozik. A falképek témáinak megállapítása sok esetben már bizonytalan, így ezek rekonstrukciójánál az egyes korszakok általános ábrázolási szokásaiból indult ki a szerző. Az ikonográfiai, s főként a stíluskritikai következtetések a töredékeségből eredő korlátokat nemigen lépve át, igen szűk keretek között mozoghattak.

A román kori templombelső teljes kifestése igényes megbízókra utal. Az apszisba festett fülkében álló apostolsorozat készült, a diadalív déli oldalán Szent Péter és valószínűleg Pál alakjának töredékei láthatók. A hajó északi és déli falán két sávban jeleneteket – köztük talán egy *Angyali üdvözlést* – képzelhetünk el.

A második tari templomhoz két festésréteg is köthető. A hajó északi és déli falának keleti szakaszán perspekti-

vikus hatást keltő, épületelemeket ábrázoló töredékek kerültek elő. A 14. század utolsó negyedére datált részleteket röviddel ezután újabb kifestés követte. Az északi hajófalon háromsávú Passió-ciklus kapott helyet, melyből némileg értékelhetően a középső sáv maradt fenn. Ezen egyértelműen kivehető a *Keresztvitel*, *Krisztus a kereszten* és a *Levétel a keresztről* jelenete, negyedikként talán a *Sírbatétel* vagy a *Feltámadás* ábrázolása következett. A ciklus elrendezése és az ikonográfiai megoldások az 1400 körüli időkre utalnak, s a templom építészeti kialakításának felvidéki összefüggéseivel hasonlóan a felső-magyarországi festészet körébe helyezik a falképeket is.

A szentélyfej 15. századi háromkaréjos kialakításával egy időben valószínűleg festett díszítést is kapott, mely a



7. Lőcse, Szent Jakab templom, északi hajókapu, fejezet sor

karéjokon kívül az összekötő falrészekre is kiterjedt. A déli karéjban a lábazati zóna ornamentális festése felett két sorban *Jézus gyermeksége*-ciklust készítettek. (Igen töredékes fennmaradását jól szemlélteti, hogy a tanulmányhoz kapcsolódó fényképeken a jelenetekről főképp csak a képaláírások alapján lehet tudomást szerezni: 101., 102. kép.) A legépebben fennmaradt jelenet – *A Szent család hazatérése Egyiptomból* – alapján a lágy stílus 1420-as évek-beli feltűnésével számolhatunk Taron. Ezt támasztják alá az északi karéj falképmaradványai is. Lábazati részének ornamentikája megegyezik a déliével, e felett a karéj falsíkján végighúzódo ábrázolásnak csak az alsó része maradt fenn. Itt a közép felé forduló, térdelve imádkozó szentek és világi személyek láthatóak – leginkább deréktól lefelé. A világiak közül viszonylag gazdag lovagi öltözetével emelkedik ki egy alak, két karja közt zarándokjelvényként is értelmezhető bot látszik. Az első pillanattól csábító feltételezés, hogy itt Tari Lőrincről lenne szó, egyáltalán nem lehetetlen, donátorként való ábrázolásának semmi sem mond ellent. A jelenet teljes értelmezése a központi alak ismerete nélkül – amely felé a jelenlevők fordulnak – csak feltételezhető. A szerző által javasolt megoldás mindegyike elfogadhatónak tűnik, csak sajnálhatjuk, hogy a feltehetően Lőrinc műveltségének és gondolkodásának jegyeit magán viselő képprogram már nem rekonstruálható teljesen. Az ábrázolást összevetve a déli kapu timpanonjával annyi mindenesetre kitűnik, hogy e templom donátora a személyes reprezentációra nagy hangsúlyt fektetett. A karéjok közti falrészek szintén díszítve voltak, erre az okos szüzek egy alakjának, egy *Fájdalmas Krisztus*nak, s egy koronás mellképnek a töredéke utal.

A tanulmányban jelentős helyet foglal el a jeleneteket szétválasztó ornamentális keretsávok elemzése. Tar esetében – de más, csak részleteiben fennmaradt emlékeknél szintén – különösen indokolhatja ezt az is, hogy e kereteket töredékességük sem feltétlenül csonkítja, szemben az ismertetett jelenetekkel, s így a különböző összefüggések kimutatásánál amúgy sem elhanyagolható szerepük felértékelődhet.

Wehli Tünde tanulmányát a falképek restaurálását ismertető összefoglalás követi Derdák Évától. Hogy a restaurálási dokumentáció – legalábbis részben – ily módon publikussá vált, több okból is helyeselhető. A művészettörténetnek, mint ahogy ez fordítva is igaz, szüksége van a restaurálások megfigyeléseire, tapasztalataira, elég, ha csak a különböző vakolatrétegek egymás közti viszonyára, vagy e tanulmánynak a mesterek személyes stílusára utaló megállapításaira gondolunk. E viszony elfogadásának – művészettörténet és restaurálás közt – gyakorlati megvalósulásaként is felfoghatjuk a két tanulmány egyazon fórumon való megjelentetését. A tari falképek restaurálásának elvei megnyugtatóak. Az etikai és esztétikai kiegészítés közti helyes arányt a konkrét feladat, s nem az éppen divatos restaurálási elvek szemüvegén keresztül kívánatos keresni. Sajnos, a kivitelezésbe még így is közbeszólhatnak egyéb, nem várt tényezők, amit ez esetben az egykori OMF egri építésvezetősége jelentett (89. o.).

A tari templom berendezését és annak restaurálását Bérci László ismerteti. Az egykori, valamint a jelenlegi oltárok történetének a megértése a leírás alapján kissé ugyan nehézkes – a *Jézus megkeresztelése*-oltár például a szövegben (91. o.) még mellékoltárként, a képaláírásoknál (123–124. kép) már főoltárként szerepel, s bár a későbbiekben ez az oltár áthelyezésének tényével világossá

válík, a szöveg és a képaláírás közti különbséget mégsem indokolja –, a restaurálás elve, akárcsak a munkafolyamat itt is teljes mértékben világos, helyeselhető.

A templomépület helyreállítását Sedlmayr János vezette. A helyreállítás bemutatását a templom rövid történetével kezdi. Szerinte a félköríves szentélyű román kori templomot 1200 körül építették (95. o.). A helyreállítás egyik alapelve az a Magyarországon már hosszú múltra visszatekintő, teljesen elfogadott nézet volt, mely szerint különböző korok emlékeit egymás mellett kell bemutatni, az adott helyzetnek megfelelően néha különbséget téve fontosabb, s kevésbé fontos részletek között. Taron ez főként a középkori részek részleges visszaállításában nyilvánult meg. A háromkaréjos szentélyfej egységes lefedése didaktikailag teljesen érthető, hisz e rész 15. századi kialakításakor a korábbi apszist is belekomponálták az együttesbe. Épp ez kérdőjelezi meg azonban a nyugati rész magasabb tetőformáját, erre utaló adatunk ugyanis nincs, s így e megoldás jobban elkülönülő részként értelmezi a hajót, mint a szintén eltérő korokból származó szentélyfejet. A déli előcsarnokban létrehozott kiállítás a tájékoztatás mellett a vissza nem épített kőfaragványok hosszabb ideig történő fennmaradásának is igen ésszerű megoldása. (Kár, hogy az előcsarnokot máris raktárként használják, így a kiállításra csak az bukkanhat rá, aki – előzetes ismeretei alapján – kifejezetten keresi.) Hasonlóan pozitív megítélésre számíthat, hogy az épület környezetének rendezése szorosan hozzátartozott a templom felújításához.

A belső helyreállításánál a teret leginkább befolyásoló, a 19. század második felében készült favázas boltozat most teljesen új értelmezésben került bemutatásra. Ha valaki néhány évvel ezelőtt megnézte az OMVH-ban a Sedlmayr János 60. születésnapja alkalmából rendezett kiállítást, megbizonyosodhatott róla, hogy a helyreállító-építész oeuvre-jében nem kis helyet foglalnak el a különböző korok boltozatait érzékeltető rekonstrukciók, kiegészítések.[20] Megtalálhatók ezek között vasbetonból (Ozora, vár), fémhálóból (Visegrád, Salamon-torony), falemezekből (Sopron, Szent Mihály-templom tornya) készített konstrukciók, de a fémrudakból (Sopron, Tábornok-házi várostorony), sőt vörösréz lemezből (Buda, vár, a domonkos-kolostor kerengője) formált elképzelések sem hiányoznak. Az anyagfelhasználás e széles palettáját nyilván korunk jellegzetes kifejeződéseként fogják interpretálni, a megformálás, s bemutatás sokszor mintha egy kései konstruktivista szobrász szemléletmódját juttatná eszünkbe. Mindezeket a helyreállításokat műemléki és esztétikai szempontból lehet dicsérni vagy elmarasztalni (az ozorai várból például, ha kétszáz év múlva még állni fog valami, akkor azok kétségtelenül a vasbeton boltozatok lesznek), de létjogosultságuk egy ponton esetleg igazolható: mind részben vagy teljesen elpusztult térfelületek helyettesítésére készültek. A tari templom lécrácsos szerkezetű boltozata, ha a felújításra megérett állapotban is, de teljes egészében fennmaradt. Hasonló szerkezetű boltozatok egyébként nem ismeretlenek Magyarországon, a Juan Cabello által felsoroltakon kívül (66. o., 369. jegyzet) érdemes még megemlíteni a pannonhalmi könyvtárét is. A templomboltozat helyreállításánál az alsó fedősík borításának elhagyásával elsődlegesen olyan technikátörténeti szempont érvényesült, mely a fennmaradt eredeti állapotot nagymértékben megtartotta. Esztétikai szempontból mindenesetre; a templomban állva ugyan nyomasztóan borul az emberre e minden tekintet elvonó nagyméretű faháló. A

belső tér megjelenése oly mértékben megváltozott, hogy e megfogalmazása – „látványos térelhatárolás” – most inkább némileg pejoratív értelmű.

A kötetben a Szent Mihály-templom mellett, a nem messze tőle, a tari réten található középkori udvarház maradványával két tanulmány foglalkozik. Feltárását és építéstörténetét Juan Cabello ismerteti. Az előző tanulmányából már ismert precíz, aprólékos bemutatással találkozhatunk itt is, mely egyben az ásatást is minősíti. Igazi régészeti munka ez, nem hagyva el a kerámialeletek, vagy a fémeszközök dokumentálását sem – sajnos az előző tanulmányokéhoz hasonlóan tele szerkesztési pontatlanságokkal (a 143. [103. és 107. o.], a 144. [107. o.] és a 149. számú [100. o.] képre való hivatkozások rosszak, a 139. képnek nincs egyes, kettes osztása [9. jegyzet], a 146. képen a méretarány nyilván nem méterben, hanem centiméterben értendő, a 137.1. képen nem hosszú, hanem röviden hornyolt borda látható [16. jegyzet]).

A 14. századi udvarházra mindössze két megfigyelés és csekély leletanyag utal. Ezekből az információkból – a történeti adatokat is beleértve – az udvarház építettéről vagy formájáról nem alkothatunk képet. Az ezután készült épületről jóval többet tudni. A ház északi fele, amely legalább kétszintes volt, korábbi periódusban épült. Alsó része két helyiségre volt osztva, a nagyobbik, északit hálóboltozattal fedték. A két szoba szomszédos, nyugati sarkaiban egymással összeköttetésben álló tüzelőberendezést tártak fel. Az emeleti részről csak annyi ismeretes, hogy legalábbis egy része szintén boltozva volt, mivel a feltárás során a beszakadt földszinti törmeléktrétegből kerültek elő szintén egyszernornyolt, de méretben nagyobb bordái. Csupán feltételezés lehet, hogy itt keresztboltozatok álltak volna (116. o.). Ehhez az épülethez a későbbiekben délről új részt csatoltak, melynek csak három helyiségből álló pincészinthez maradt meg. Az udvarházat megerősítésképpen árokkal vették körbe. Mivel az építési idő meghatározásához használt architektonikus formákat – ahogy azt a felsorolt analógiák is mutatják – hosszú időn keresztül alkalmazták, s a történeti adatok ismét nem szolgálnak támpontokkal, a

datálás a feltételezett időszakon belül – 14. század vége és 15. század első fele – semmiképp sem szűkíthető.

A kötet utolsó tanulmánya Székér Györgytől speciális építészeti témával foglalkozik. Boltozatok rekonstrukciójának technikája már régóta ismeretes.[21] A visszaszerkesztés hitelessége a fennmaradt információk számától függ. Egyrészt a faragott boltozati elemekről van szó, másrészt az egykori lefedett tér ismeretéről. A tari udvarház vizsgált boltozatából viszonylag nagyszámú töredék került elő, az általuk egykor lefedett tér formája két boltindítás helyével együtt ismert. A Parler-féle hálóboltozat kiserkesztésének leírása logikus, ha néhány helyen a következtetések feltételezésekből indulnak is ki.[22] E hitelesnek tekinthető boltozatnak a templom 15. századi vélt boltozatával való összevetését azonban a módszertani *circulus vitiosus*ok szemléltető példaként is számon lehetne tartani. „Az udvarház formailag egyértelműen rekonstruált boltozata bizonyítja a templomban feltételezett rendszer helyességét, míg a templom jól datált boltozata megadja egyben az udvarház boltozatának építési idejét is.”(127. o.) A két épület közötti egyéb összefüggések nem szolgáltatnak alapot arra, hogy formai azonosságot, vagy egyidejű építést feltételezzünk, ha ezt egyéb adatok nem bizonyítják. A templomban az udvarházával megegyező boltozat feltevése ugyanúgy lehet helytálló, mint amennyire téves is. Az erősen hipotetikus rekonstrukciók rajzi megfogalmazása épp emiatt jelentős lépés széles körű elfogadtatásukhoz, s az így kialakult, idővel megcsontosodó összkép rengeteg buktatót rejthet magában. S hogy az információhiányt halmozott feltételezésekkel helyettesítő megoldások – azonos forrásokból kiindulva, de egymástól függetlenül – alapjaikban is mily eltérő rekonstrukciókat eredményeznek, arra a budavári Szigmond-palota utóbbi negyven évben készült rajzi megfogalmazásai nem egy esetben felhívhatták a figyelmünket.[23] A hazai emlékanyag töredékes fennmaradása miatt inkább óvatosabb módszereket kíván, s kompenzálás helyett hasznosabb lenne egyes esetekben „...végre őszintén bevallanunk: erről ennyit tudunk...”[24]

Papp Szilárd

JEGYZETEK

- 1 Építés-építészettudomány 17. 1985, 185–203.
- 2 Juan Cabello: A tari Szent Mihály-templom építéstörténete. In: Művészet Zsigmond király korában 1387–1437. I. Szerk.: Beke L.–Marosi E.–Wehli T. Budapest 1987, 283–296.
- 3 Kovács Éva: A gótikus ronde-bosse zománc a budai várban. Művészettörténeti Értesítő XXXI. 1982, 92, 24. jegyzet
- 4 Horváth Ferenc: Csengele középkori temploma. In: Móra Ferenc Múzeum Évkönyve 1976–77/1. 119–120; Holl, I.–Parádi, N.: Das mittelalterliche Dorf Sarvaly. Fontes Archeologici Hungariae, Budapest 1982, 21, 26. jegyzet; Pálóczi Horváth András: A rakacsazendi református templom. In: Communicationes Archaeologicae Hungariae 1984/1, 124.
- 5 Valter Ilona: Az ácsi református templom feltárása. Archaeologiai Értesítő 1963, 283–284, 4. kép
- 6 Koppány Tibor: Középkori templomok és egyházas helyek Veszprém megyében II. Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei 11. 1972, 223, 11. ábra
- 7 Koppány Tibor: Középkori templomok és egyházas helyek Veszprém megyében. Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei 6. 1967, 148–149, 18. ábra; Magyarország Régészeti Topográfiája 4. A pápai és zirci járás. Budapest 1972, 263–266.

- 8 Sedlmayr i. m. (1. jegyzet) 187.
- 9 A budapesti magyar királyi állami felső építő ipariskola 1914. évi szűnidei felvételei. Szerk.: Foerk Ernő. Budapest 1915, 2, 24. ábrák
- 10 A budapesti magyar királyi állami felső építő ipariskola 1914. évi szűnidei felvételei. Szerk.: Foerk Ernő. Budapest 1915, 11–15. (Poprád), 16. (Felka), 18–19. (Szepesszombat), 22. (Szepesbéla)
- 11 A budapesti magyar királyi állami felső építő ipariskola 1914. évi szűnidei felvételei. Szerk.: Foerk Ernő. Budapest 1915, 6. (Dénesfalva)
- 12 Kotrba, Viktor: Dvoulodní gotické kostely na Spiši. Monumentorum Tutela 5. 1969, 306–329; Žáry, Juráj: Dvojilodové kostoly na Spiši. Bratislava 1986.
- 13 Sedlmayr i. m. (1. jegyzet) 194.
- 14 Formailag még egy hasonló épület említhető. A rábaszentmiklósi román kori rotundát a későbbiekben északról és délről egy-egy karéjjal bővítették, melyeket a templomtérbe csak ajtónyílásokon keresztül kötöttek be. A bővítés időpontja ismeretlen, a két templom között semmilyen szorosabb összefüggés feltételezésére nincs ok. Gervers-Molnár Vera: A középkori Magyarországi rotundái. Budapest 1972, 33.

15 *Lővei Pál*: Síremléksobrászat. In: *Művészet Zsigmond király korában 1387–1437*. I. m. II., 279.

16 *Engel Pál–Lővei Pál–Varga Livia*: A tornagörgői, egy bazini és egy ismeretlen helyről származó sírkőről. *Művészettörténeti Értesítő* XXX. 1981, 257–259. (Bazini I. György); *Uők*: Zsigmond-kori bárói síremlékeinkről. *Ars Hungarica* 11. 1983, 41–42. (Kompolti László), 45–46. (Berzevici Péter)

17 *Művészet Zsigmond király korában 1387–1437*. I. m. II., 296–298.

18 *Fejérpataky László*: A Chapy-czímer és a Sárkány-rend. *Turul* 1. 1883, 117.

19 Zsigmondkori oklevéltár II. Szerk.: *Mályusz Elemér*. Első rész, 612. sz., 73; a sírkő köriratára lásd *Jakubik Anna*: A mátraverebélyi templom. *Művészettörténeti Értesítő* X. 1961, 167, 3. jegyzet

20 Sedlmayr János Ybl-díjas építész. Országos Műemlékvédelmi Hivatal h. n., é. n. [Katalógus, Budapest 1992]

21 *Müller, W.*: Technik der Wölbung. In: *Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*. 3. Bd. Hg.: Legner, A. Köln 1978, 48–49.

22 A két fennmaradt azonos boltindításnál a harmadik, „visszametszett” bordára csak a már rekonstruált boltozat utal. A zárókőpajzs tengelye elképzelhető a hosszfalakra merőlegesen is, bár a feltételezett tengelyállás valóban sokkal általánosabb. Az „Y” csomópontból – legalábbis a közölt felmérés alapján – nem olvashatók ki azok az információk, melyekkel a szerző dolgozott.

23 *Nagy Emese*: Zsigmond király budavári Friss-palotája. In: *Budapest Régiségei* XVI. Budapest 1955, 105–131; *Gerevich László*: A budai vár feltárása. Budapest 1966; *Buzás Gergely–Végh András*: Adalékok a budai királyi várban álló Zsigmond-palota homlokzat rekonstrukciójához. In: *Castrum Bene* 2. Budapest 1992, 102–123.

24 *Rómer Flóris*: Archaeológiai levelek Zalamegyéből Ipolyi Arnoldnak. XII. Vasárnapi Újság 1863, 42. szám

GIANNI PAPI: ANTIVEDUTO GRAMATICA SONCINO, 1995

Antiveduto Gramatica, a Caravaggio-kortárs és -követő munkásságával a szakirodalom nem sokat foglalkozott századunk első felében; mint ahogyan az itáliai seicento festészet egésze felé is csak a második világháború után fordult a kutatás növekvő érdeklődéssel Voss és Longhi alapvető tanulmányai után. Ez az érdeklődés a 70-es és 80-as évekre valóságos publikáció-robbanáshoz vezetett, s a seicento mesterek vizsgálata túl- és kilépve a katalógus-címszavak és részlettanulmányok kereteiből, lassan elvezetett a Rómában Caravaggio árnyékában dolgozó festők monografikus feldolgozásához is, amelyek egyre gyorsuló ütemben követik egymást (Ottani Cavinna: Saraceni, 1968; Ward Bissell: Orazio Gentileschi, 1981; Mojana: Valentin, 1989; Garrard: Artemisia Gentileschi, 1989).

A közelmúltban Gianni Papi vállalta fel a Caravaggio-hagyománnyal és egymással szoros kölcsönhatásban dolgozó festők első monográfiájának úttörő feladatát: 1991-ben jelent meg a Cecco del Caravaggióról írott kis könyv – a festőt a szerző azonosította a lombard származású Francesco Buonerivel, vége tehát a mester spanyol, vagy itáliai „nemzetisége” körüli, fantáziadús érvelésnek –, majd 1993-ban a Borgia-kötet. Utóbbival azonos kiadásban és sorozatban készült el Antiveduto Gramatica monográfiája, aki a Caravaggio-hagyomány egyik legkorábbi letéteményese, s mivel a mestert tizenhat évvel élte túl, tradíciója prológálásának is igen fontos tényezője volt.

A kötet bevezetőjét követő kritikai katalógusban Antiveduto művein kívül helyet kapott fiának, Imperialénak, illetve a műhely termésének tulajdonítható művek katalógusa is, ugyancsak elsőként a szakirodalomban.

A Caravaggioval egykorú (születésének pontos dátuma ismeretlen, Baglione életrajza alapján 1570-ben vagy 71-ben született), sienai szülőktől származó Antiveduto festői tanulmányait a perugiai mester, Giovanni Domenico Angelini római műhelyében kezdte, ahol egy évtizedet töltött el. Itt volt műhelytársa Ventura Salimbeni 1589–90-ben. Gramatica stílusának barocceszk és sienai elemei ebből a műhelyből származnak. Az An-

gelini műhelyéből történt képlopás körül folyó 1591-es per irataiból tudott, hogy a korszakban annyira divatos „uomini illustri” képmás-sorozatok egyik legnagyobb szállítója is Angelini volt. Tőle tanulta és vette át a műfajt Antiveduto, és a műfajban aratott sikereivel kiérdemelte a „gran Capoccante” elnevezést Baglione tudósítása szerint, aki azt is elárulja, hogy tevékenységét „con buona somma di guadagno” folytatta. Az önállósult Antiveduto mesteréhez hasonlóan nemcsak festőként, hanem vállalkozóként is működött a sorozatokba szánt portrék, többségükben másolatok előállításában, amelyeknek kivitelezésénél műhelyének tagjait is foglalkoztatta. Közöttük Cristoforo Orlandi spanyol festőt és 1593 körül magát Caravaggiót is: jogos feltételezés szerint Del Monte kardinális 277 darabos portré-sorozatában Antiveduto- és Caravaggio-műveknek is kellett lenniük. Del Monte ezenkívül, úgy látszik a kor legnagyobb Antiveduto-gyűjteményét mondhatta magáénak: leltára tizenegy



1. Antiveduto Gramatica: A Szent Család, 1620-as évek.
Esztergom, Keresztény Múzeum



2. Antiveduto Gramatica: Heléna, 1620-as évek.
Eger, Dobó István Vármúzeum

képet sorol fel tőle. Ez a kitüntető érdeklődés is valószínűsíti Antiveduto stílusának erős caravaggeszk vonásai mellett azt, hogy kapcsolatai Caravaggióval a futólagos műhely-közösség után is fennmaradtak. Az egyre nagyobb számban közölt 17. századi gyűjteményi leltárak alapján az is ismert Antivedutóról, hogy kora műgyűjtőinek igen széles körében tett szert népszerűsége: 1610-ből adat van Ferdinando Gonzagával, 1612-ből Scipione Borghesével való kapcsolatára s szerepelnek művei a Barberini-, Giustiniani-, Mattei-, Mercati-, Ruffinelli-, valamint del Pozzo-gyűjteményekben; részt vett Peretti Montalto kardinális híres Nagy Sándor-ciklusának készítésében Lanfranco, Albani, Antonio Carracci, Domenichino és Baglione társaságában. Híre elterjedt Róma határain túlra is: a savoyai herceg tíz képet rendelt tőle és Mancini szerint spanyol megrendelők számára is dolgozott. A művészi és társadalmi szempontból még nagyobb rangot és elismerést jelentő egyházi közmegrendelések sem maradtak el: a fennmaradt San Stanislao dei Polacchi- és San Giacomo in Augusta-beli oltárok mellett Baglione a Santa Maria della Scala és a Gesù számára festett oltárokat is említi, amelyek elvesztek; Mancini és Bellori a frascati kamalduliak számára készített „molto bello” oltárról tesznek említést és tekintve a népolyi kamalduliak nagyszámú festményét, tőlük is jelentős megbízást kaphatott. A via Frattinán és – 1615-től – a via Condottin, tehát a San Lorenzo in Lucina környékén megtelepedő mester a római művészek közösségében is emelkedő pályát futott be: 1604-ben belépett a *Congregazione dei Virtuosi del Pantheon*-ba, s már 1593-tól tagja az *Accademia di San Lucának*, amelyben 1604-ben *primo rettore*, 1622–23-ban *camerlengo* és 1624-ben eljut a csúcsra is, amikor *principénak* választották meg. Ez a siker aztán fatális következményekkel járt személyes sorsa szempontjából: Tommaso Salini intrikája, Raffaello állítólagos Szent Lukács-képe eladása körül keltett botrány miatt 1625-ben lemondásra kényszerült és a következő évben meg is halt.

Az adatok rendkívüli szűkösége kortársai többségéhez hasonlóan Antiveduto esetében is nagyon megnehezíti a monográfus munkáját. Az életrajzírók és a gyűjteményi leltárak adatain túl a fennmaradt és újabbban egyre nagyobb számban közölt periratok engednek résznyi betekintést a kor római művész társadalmának szö-

vevényes világába és gyakran gyilkos indulatokkal feldúlt kapcsolataiba. A nyílt versenyhelyzetben a jelentős megbízásokért folyó harc sokszor fordította szembe egymással nemcsak az egyes művészeket, hanem egész csoportokat is, amelyek érdek vagy rokonszenv alapján verődtek össze, s amelyek ugyancsak kemény, nem ritkán szó szerinti értelemben egymás ellen vívott harcukban gyakran kerültek szembe a törvénnyel is. A periratok hiteles információt nyújtanak az egymással szemben felsorakozó csoportok személyi összetételére és összetűzéseinek konkrét kiváltó okára. A források bőségesen tudósítanak Caravaggio heves természetéről, amely kor és pályatársaival való gyakori összeütközéseinek következményeként oly sokszor tette bírósági tárgyalások – többnyire elmarasztalt – főszereplőjévé. Haragját Tommaso Salini, Antiveduto későbbi elszánt ellenfele is kivívta és tetteles támadást szenvedett el tőle a via della Scrofán, amelynek következtében szükségszerűen Caravaggio ellenfeleihez, Baglione hívéül szegődött. Talán innen eredt az, hogy később gyűlölete a mesterről a barát-ra-követőre szállt, s akin évtizedek múlva méltó elégtételt vett? 1603-ban már Baglione mellett tanúskodott a festő-biográfus sérelmére elkövetett „irodalmi” perben (már amennyire a Caravaggio, Orazio Gentileschi és mások által terjesztett obszcén versek az irodalom kategóriájába sorolhatók), amelyet 1606-ban még durvább, tetteles támadás követett a Trinità dei Monti lépcsőjén Borgianni és Saraceni részéről... Ezek a nagyon életszerű, de mégiscsak szörványos adatok csak sejteni engedik a Salinival való, Antiveduto fél életén áthúzódó gyűlölködés okát. Életrajzában azonban semmivel nem bővebbek a fennmaradt adatok munkásságára vonatkozóan sem, s ez a hiány a monográfust még súlyosabb nehézség elé állítja.

Papi kritikai katalógusában Antiveduto autentikus műveinek száma 81. A három jelzett és a források – életrajzok és inventáriumok – említéseivel azonosíthatóan hitelesített művekre alapozott stíluskritika elég megbízható módszernek bizonyult az Antiveduto-művek meghatározásához, mivel stílusának eszközei még legnagyobb fordulatai esetében is felismerhetőek maradtak – jól megfigyelhető ez a caravaggeszk szemlélettől a bolognai ízlés felé nyitást jelző művek esetében. A művek többségének pusztán fényképen alapuló ismerete nem ad ugyan kompetenciát attribúciós kérdésekben való véleménynyilvánításra, idéznék mégis néhány esetet, amikor a szerző nem a tőle megszokott szigorral járt el.

A 80. katalógusszámú *San Felice di Cantalice csodájáról* találóan állapítja meg, hogy kompozíciója „raggelata, ... quasi neoclassica”. A szinte poussini ihletésű faenzai kép aligha lehet Antiveduto alkotása, mint ahogyan a 49. számú *San Giuseppe falegname* (Sant’ Ilario d’Enza, magángyűjtemény) is a műhely terméke lehet, ha egyáltalán Antiveduto környezetében készült. A sajátkezűség és a műhely közreműködésének az eldöntése a legkényesebb probléma azokban az esetekben, amikor Antiveduto stílus eszközei durvább vagy gyengébb színvonalon jelennek meg. A szerző nem is titkolja vívódásait ilyenkor és döntései a problémát nem lezárják, hanem további mérlegelés felé nyújtanak kiindulópontot. A műhely termésének elválasztásához és a datálás nem kevésbé fogas kérdéseinek biztosabb megoldásához nagy előrelépést jelenthetne egy monografikus kiállítás. Antiveduto jelenlegi életművének kronológiája a Baglione-biográfiában „prima cosa”-ként említett San Stanislao-oltár és az „ultimamente” készültként citált San Giacomo in Au-

gusta-oltár között egyetlen évszámmal jelzett mű, az 1611-ből datált salinasi *Szent Cecília* pillérén nyugszik az 1598-ból datált metszeteken és egy másolat 1618-as évszámán kívül. Ez a hiány tág teret kínál a spekuláció számára, amelyben elsőrendű orientáló szerepe van a kortársak stílusával való kapcsolódásnak, sajnos azonban nem mindig lehet egyértelműen eldönteni, biztos kronológiai támpontok hiányában, hogy ki a kezdeményező fél. A seicento első éveire datált, kompozíciójában, architektúra-elemeiben Saraceni *Mária halála*-jeleneteit idéző viterbói oltár stíluselemeit még őrzi, de már caravaggeszk atmoszférát sugároz a *Trafalgar Magdolna*, melynek gyertyafényes megvilágítása egyedüli, folytatás nélküli kezdeményezés – mai ismereteink szerint – Antiveduto életművében, talán Trophime Bigot-t is megelőzve Honthorst hatására utal. Egyik legfontosabb mű, a Del Monte *Musiciájával* azonosított torinói *Lantjátékos*, amelyet Papi az 1610-es évek elejére, vagy a megelőző tized végére datál, tehát Caravaggio ugyancsak Del Monte számára festett és gyűjteményében néhány szóval távolabb őrzött *Koncertjéhez* viszonyítva késői időpontra, azt a talán furcsának tűnő kérdést veti fel, hogy Antiveduto esetleg nem ismerte Caravaggio képét. Hiszen festői eszközeinek – megvilágításának, a részletek pontos rajzának – rokonsága Caravaggióé kívül utal Baglionéra, a csendéleti részletekben pedig Cecco del Caravaggióra, egyébként kompozicionálisan pedig – az eredeti háromalakos kép másolata alapján ez nyilvánvaló – sokkal szorosabb a kapcsolata a *Pittiben* lévő Tiziano-*Koncerttel*. Dacára annak a képességének, hogy egyéni stílussá tudja ötvözni a különböző eredetű művészi inspirációkat, Antiveduto nyitottságát kortársai invenciói iránt többnyire leplezetlenül elárulja – gondoljunk a firenzei *Szent Katalin* (7. szám) Roncalli *Szent Domitilláját* szinte szó szerint ismétlő arcformáira, fejtartására, sőt megvilágítására is. Érthető ugyan, hogy a Caravaggio-mű provokatív valóságérse és költői szenvedélye a józan, elbeszélő és szemlélődő hajlamú Antiveduto számára megközelíthetetlen volt, de ez az „érintetlenség” talán mégis korábbi készülésre utal, annál is inkább, mivel a többi zenei tárgyú kép festőileg érettebb alkotás.

A caravaggeszk stílushoz már teljességgel igazodó művek, az Artemisia Gentileschi-megoldásokat idéző stockholmi *Judit*, a lisszaboni és madridi *Szent Cecíliák* stb. mellett ugyancsak az 1610-es évek első felét képviseli a skóciai magángyűjteményben lévő *Disputa*, amely a többnyire statikus hatású Antiveduto-kompozíciók között rendhagyóan, szenvedélyes dinamizmusával tűnik ki. A Ciriaco Mattei tulajdonlását igazoló újabb levéltári felfedezések a kép datálását biztosan 1614 előttre helyezték és így Serodine művészi hatásának feltételezése érvénytelenné vált és inkább fordított előjellel képzelhető el. Papi ezúttal Borgiaanni hatását hangsúlyozza, akinek eszközei beépültek Antiveduto stílusába, kerek arcú kedves mosolyú nőtípusai is alighanem közvetlenül tőle erednek (*Szent Luca*, *Graz*, *Judit*, *Zürich*, *Parnasszus*, *Milano Algranti*, *Helena*, *Eger*, stb.). A *Disputa* másfajta inspirációkat is elárul: a középben balra forduló, szomorú tekintetű fiatal férfiarca a kortárs római franciák, Simon Vouet, Valentin és Renieri képeinek szereplőit idézi, típusán kívül „irremediable tristesse”-ükkel rokon kifejezése is. Ennek a rokonságnak a gyökere minden bizonnyal Vouet hatásában keresendő, s az arctípusok azonoságát a művészi hatáson túl közös modell felhasználása is magyarázhatja, ami ugyancsak azonos művészi körre utal. A *Pásztorok imádása* (San Giocomo in Augusta) ne-



3. Antiveduto Gramatica után: Mária a Gyermekkel, Szent Annával és a kis Keresztelő Szent Jánossal. Budapest, Szépművészeti Múzeum

mes vonású, klasszikus arcélű pásztorának azonos típusú, de fésületlenebb, „pauperisztikusabb” változatú megjelenését Valentin kompozícióiban talán szintén egyazon modell használata magyarázza; vele egyébként Serodine-képeken kívül találkozunk az Antivedutoval kapcsolatban nem emlegetett, nála egy évtizeddel fiatalabb Bartolomeo Manfredi kompozícióin is, például a *Caritas Romana Cimonjaként*. A Manfredi-művek bizonytalan datálása ellenére – legalábbis a francia mesterek viszonylatában –, kora miatt Manfredi tekintendő a típus első megformálójának és népszerűsítőjének az 1610-es években. A *Pásztorok imádásának* ez a részlete lehet utalás Antiveduto stílusának akár Manfredi, akár Valentin művészetével való érintkezésére az oltár készülése idején, az 1620-as évek elején.

Antivedutónak ehhez a késői korszakához kapcsolható a két „magyar” Gramatica-mű is: a régebről ismert, az esztergomi *Szent Család* Antiveduto-attribúcióját Papi már korábban is megerősítette, ezúttal datálását későbbre helyezve, a 20-as évekre (kat. 70. szám). Az egi *Heléna* szerzőségének fogas kérdésében, hosszas mérlegelés után, ezúttal ugyancsak Antiveduto mellett foglalt állást a korábbi Imperiale-attribúció után, hivatkozással a *Parnasszus* és a *Mózes megtalálása* kompozíciókkal való, meggyőző stílus- és kifejezésbeli analógiákra. A kép készülését Antiveduto utolsó éveire, a 20-as évtized elejére teszi (kat. 60. szám).

Papi hangsúlyozza Antiveduto stílusának komplexitását és meggyőzően elemzi kortársaival való kapcsolatát, amelyek a rómain kívül a nápolyi festészet – külön-

nösen Finoglia – irányában is tetten érhetők. Az 1610-es években azonban Antiveduto kiforrott stílusának Borgianni, Guerrieri, Serodine és Vouet stílusával való sokszoros és feltételezhetően több irányú érintkezése olyan termékeny műhelytevékenységre utal, amely egész művész kör, az „atelier di San Lorenzo in Lucina”-nak nevezett, s Papi által már korábban is kiemelt fontossággal emlegetett műhely kiterjedt, sokoldalú kapcsolatokkal átszőtt művészi tevékenységét és együttműködését feltételezi. A szerző ezúttal is rokonszenves makacssággal fejt ki a San Lorenzi in Lucina-műhely fontosságát a caravaggiói eredetű pauperisztikus hagyományok továbbfejlesztésében, illetve ebben Antiveduto művészi tekintélyén alapuló irányító szerepét.

A század második évtizedének végétől, párhuzamosan a caravageszk irányultságú művekkel, megjelenik Antiveduto munkásságában a bolognai ízlés felé nyitás, a klasszicizálás. Papi ebben elsősorban Domenichino példáját emeli ki, de utal Turchi-reminiscenciákra is, sőt az egyik főműnek tekinthető *Noli me tangere* Krisztus-figuráját (San Severino, Duomo) raffaeleszk és Antonio Pomarancio-kapcsolatai mellett – a Poussin-stílus prefigurációjaként értékeli. Ez a kiérlelt, monumentális alkotás nagyvonalú formáival, részleteinek finomságával, a megvilágítás virtuóz eszközeivel kiemelkedik Antiveduto késői művei közül. Egyben azt is demonstrálja, hogy a caravaggiói és a bolognai ihletés nemcsak „su binario separato”, párhuzamosan érvényesül, hanem egyetlen alkotáson belül is harmonikusan ötvöződik a mester legjobb pillanataiban. Magdolna a caravaggiói nőalakok leszármazottja, de kifinomultsága – mind a nőtípus, mind az öltözet, de a mozgás is – a bolognai leckét legalább annyira elárulja, mint Krisztus Carracci-asszociációkat ébresztő alakja. (Alighanem ez a kettősség, a caravageszk és az emiliei hatás sajátos ötvözete köti össze Antivedutót Alessandro Turchival.) Az Antonio Pomarancio *Bűnbánó Magdolnához* (Palazzo Barberini) meglepően közeli *Noli me tangere* caravageszk ellenpárja a San Giacomo in Augusta *Pásztorok imádása*, amelynek a messinai Caravaggio-kompozícióval való tematikus és kompozicionális rokonsága Papi szerint Antiveduto nápolyi utazására utaló érv. Ennek az oltárképnek a pauperisztikus hangvétele folytatódik Antiveduto késői, tenebrosó modorban – és a bolognai

kánonhoz jobban hajló, „diurno”, nappali megvilágítású képekkel összehasonlítva meggyőzőbb műveiben –, a *Szent Családok* (Karlsruhe, Esztergom) és a *Madonnák* (Varsó, Glasgow, Stamford) változataiban sajátos elemként jelenik meg a raffaeleszk előzményekre visszavezethető archaizálás. Közöttük az egyik legsikerültebb és legegyénibb invenció a lausanne-i *Cseresznyés Madonna* (magángyűjtemény). Az egyetlen, határozott diagonális mentén komponált Madonna-Gyermek együttesben raffaellói előzmények (I. Ferenc Nagy Szent Családjá, Louvre) elemeit fejlesztette tovább Antiveduto. A képnek további variációi is készülhettek, erre utal a Szépművészeti Múzeum raktárának egy darabja (ltsz. 84.4, 109 x 80 cm) amelyen a lausanne-i kép figurái kiegészültek a fonó Szent Anna és az előtérben foglalatoskodó – mintegy a nyílát hegyező Ámor módjára kuporgó – Szent János-gyermekekkel. Mindkét alak Antiveduto szereplőgárdájának kissé torz, elnagyolt leszármazottja – Szent Anna például a varsói Szent Anna-figurára vezethető vissza. A 17. századi festmény sematikus részletei, durva előadása gyenge képességu mestert árulnak el, akiről nem tétélezzük fel, hogy Antiveduto műhelyének volt tagja. Viszont nyilvánvalóan Antiveduto kompozícióját másolta és így megőrizte Antiveduto ismeretlen, elveszett vagy lappangó alkotásának emlékét.

Imperiale Gramatica életműve immáron két hiteles, jelzett oltárképe (San Salvatore in Lauro, Róma és Albano, Duomo) alapján további 14 neki tulajdonított festménnyel gyarapodott. Az Antivedutónak tulajdonított művekben vagy művek között Imperiale közreműködését valószínűleg szélesíteni fogják a további elemzések, mint ahogyan a *Szent Bernát látomása*-oltáron (Madrid) Papi által is hangsúlyozott Imperiale-vonások is talán fenntartás nélkül elfogadhatóvá teszik a fiú szerzőségét. A Pallavicini-gyűjtemény *Jáheljében* számomra Antiveduto szerzősége valószínű, korábbi időben, a második évtized elején. A frascati és a nápolyi kamalduli sorozat darabjait Papi a műhely termésébe sorolja és közöttük legalább négy kezlet tart megkülönböztethetőnek. A további finomításokat Antiveduto és Imperiale, illetve a műhely alkotása között leginkább egy monografikus kiállítás által nyújtott konfrontációs lehetősége hitelesíthetné.

Szigethi Ágnes

FERKAI ANDRÁS: BUDA ÉPÍTÉSZETE A KÉT VILÁGHÁBORÚ KÖZÖTT. MŰVÉSZETI EMLÉKEK. AZ MTA MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÓ INTÉZETÉNEK KIADVÁNYA. BUDAPEST 1995

Ferkai András egy sok szempontból komolyan veendő könyvet tett le az asztalra. 20. századi építészettünk egy bár rövid, de nagyon figyelemre méltó szakaszáról, az egész országnak csak egy kis területéről írt, ám azt olyan alaposan vizsgálta meg, ahogyan ölelte meg senki. A konkrét adatoknak akkora bőségét hozta felszínre, amennyinél általában sokkal kevesebb is meg szoktak elégedni az utolsó százegynéhány esztendő építészetének kutatói, tisztelet az egy kézen megszámlálható kivételnek. (Öröm, hogy ezeknek a kivételeknek a felbukkanása is a legutóbbi idők terméke. Szívesen gon-

dolnánk, hogy ők első fecskék, egy megváltozó, komolyabbra forduló módszer első kipróbálói.)

Könyve topográfia, ám a klasszikus művészeti topográfiaikkal ellentétben egy későbbi korszak alkotásait foglalja magába, amelyik azokból már ki szokott maradni. A topográfia egy világosan körülírható terület bemutatását vállalja, és ez itt rendkívül fontos terület. Buda az első világháború előtt Pesthez képest ugyancsak elmaradt a fejlődésben, a városiasnak mondható rész csekély kiterjedése viszont szinte törvényszerűvé tette, hogy a következő évtizedekben éppen itt igen aktív építési tevé-

kenység folyjék. A korszak legjobb tervezői mind jelen vannak munkáikkal, némelyiküknek fő műveit éppen Budán találjuk.

Ferkai voltaképp nem csinál mást, mint egy, az általános helyzetet jellemző bevezető tanulmány után élénk tár félezer objektumot, de olyan jól, hogy munkamódszerét érdemes figyelemmel kísérni. Az utca (egykori és mai névvel), házszám, helyrajzi szám után az épület neve (vagy típusának meghatározása, pl. „lakóépület”, „kislakásos bérházcsoport”) következik, majd a tervező, esetleg kivitelező, statikus stb. és a stílus megjelölése. Ez utóbbit gyakran két szóval kísérli meg, pl. „rusztikus modern”, „enyhén historizáló”, de néha bonyolultabb meghatározással találkozunk, pl. „Art Déco-ba hajló neobarokk” (174. sz.) vagy „olasz módra klasszicizáló modern stílus” (27. sz.), és előfordul a „szerény anyagi lehetőségek miatt stílus alatti építéset” (332. sz.) is. Ha ezeken a neveken egy kissé elgondolkozunk, fel kell ismernünk, hogy nagyon fontos adalékot szolgáltatnak a művek és ezen keresztül tervezők stílusának meghatározásához, esetleg a köztudatban kissé bizonytalanul lebegő vélekedések árnyaltabbá tételéhez. Fontos szolgálat ez, különösen a még nem elég alaposan feltárt alkotók esetében. Erre gondolva nagy kár, hogy ez a nem könynyű meghatározás egyébként meglepően gyakran, az esetek csaknem 10 százalékában hiányzik.

Ebben a bekezdésben találjuk továbbá a megépítés évszámát, a megrendelőt (gyakran foglalkozásának megjelölésével), és az építkezés lefolyására, a ház utóéletére, az esetleges átépítésekre, funkcióváltozásokra való megjegyzéseket. Olykor külön utal egykori nevezetes lakóra vagy tulajdonosra (269, 140. sz). Több esetben – előfordul, hogy szemmel látható örömmel – azt szögezi le, hogy az objektum műemléki védelmet élvez, más esetekben viszont azt tartja szükségesnek megállapítani, hogy ezt megérdemelne (62, 85, 143, 480. sz.). A 229. számnál azt jegyzi meg szomorúan, hogy „műemléki védelmet érdemelt volna.” Egy szóval: csupa konkrétum, csupa olyan adat, amelyért meg kellett dolgozni, amelyért nem csekély hálát érdemel az összes későbbi feldolgozótól.

Ezután következik maga a – sokkal hosszabb – leírás, amin jól látszik, hogy építészeti specialista és nem művészettörténész csinálta, aki számára az épület bizony gyakran a kellenél nagyobb mértékben azonos a homlokzattal. Itt az utcáról is láthatók elhanyagolása nélkül az egészről esik szó, beleértve a függőfolyosós vagy fogatolt elrendezést, a napozóteraszokat (esetleg a napvédő ponyva tartására szolgáló vasvázzal), a lépcsőházak fordulóit és az azokból megközelíthető lakások típusait. Ismételten elismerően emeli ki, ha az alaprajzot úgy sikerült kialakítani, hogy a házban nincs udvari lakás (327, 398. sz.). Még olyan szakkifejezések is előfordulnak, mint a „Drasche téglagyár klinkertéglája”, a „Luxfer üvegbetonfal” vagy a „Halaman-rendszerű tolóablak”. Szemmel látható különbség van a csak kívülről tanulmányozható és az egykori ismertetésekben leírt házak bemutatása között, az utóbbiak belsejéről sokkal többet olvashatunk. A 136-os számúróól még azt is megírja, hogy ebédlőjébe 18 személyes asztalt állítottak, a 49-es számúróól pedig azt, hogy vasárnaponként meg lehetett tekinteni belülről.

Az egyes tételekhez készült leírások terjedelme jól mérlegelt arányban van azok jelentőségével. Ugyanez mondható el az illusztrációkról is: a fontosak kapták a többet, és az a néhány, amelyik kép nélkül maradt, valóban a kevés-

bé jelentősek közül való. (Az illusztrációk csaknem fele archív felvétel, közöttük nagyon érdekes, madárlátta darabok. Ezek minősége nem rosszabb a ma készültéknél.) Az azonban sajnálatos, hogy a 419. szám esetében éppen egy műemlékinek elismert házról nincs fotó.

Azokat a komplexumokat, amelyek annak idején egy-egy koncepció szerint, bár több építész egyeztetett tervei nyomán épültek (kisebb lakótelepek vagy bérházcsoportok, pl. a Napraforgó utcai, Böszörményi úti, egyes egyszerre épült utcák, pl. az Eszék utca, ill. térfalak, pl. a Körtér déli házai) egy objektumnak tekintik, egy tételben mutatja be. Ezek feldolgozása bizony nem felel meg a többiek léptékének, viszont itt többet kapunk ezek városképet formázó jelentéséről. Ezt szolgálja, hogy itt igyekszik alaprajzot is közölni, a többi épületnél erre csak ritkán került sor. (A 337-es vagy a 343-as szám esetében ez a törekvés nem járt eredménnyel.)

A leírások nem mulasztják el az épülethez szervesen illeszkedő képzőművészeti alkotások regisztrálását, melyek főként kőszobrok és -domborművek, fémplasztikák, szgrafittók. A templomoknál csak a főoltárra (és a homlokzat szobraira) szorítkozik, kivéve a két valóban legjelentősebb együttest, a városmajori és a pasaréti templomot.

Mindezt egy topográfia készítőjének előítéletmentességével állította össze, aki minden stílus vagy irányzat előtt nyitott. Minden jellemző és lényeges alkotást számba vesz, még csak azt sem érezzük, hogy ezek valamelyike különösebben szimpatikus lett volna számára, és ezzel az objektivitással páratlan a 20. századot kutató építészettörténészek között. (Bár viszonylag több modern, mint neobarokk villát látunk, de ez logikus, hiszen az utóbbiak készítői általában inkább hajlottak a sablonosabb megoldásra.) Az 500 épület, illetőleg együttes persze elég nagy szám, abba valóban minden típus belefér; a függelékben még felsorol huszonegy tételt, amelyek azóta megsemmisültek vagy felismerhetetlenül átépültek. Ezek között már csak egy a neobarokk, a többi modern. Bizony, a jelenleg 202-es szám alatt tárgyalt, tehát nem a függelékbe illesztett Margit körút 51–53-at homlokzatának beburkolása, tornyának helyre nem állítása nyugodtan ide sorozhatta volna.

Az „Inventárium” elé szerényen bevezetőnek nevezve néhány nagyon fontos tanulmányt is írt Ferkai. Városfejlődési megfigyelésekkel kezdi, ahol olyan apróságok sem maradnak érdeklődésén kívül, mint hogy milyen szerepe volt szempontunkból egy-egy új hídnak, sőt az 5-ös autóbusz pasaréti végállomásának. Alaposabban persze a szabályozási terveket vizsgálja, továbbá azokat a törekvéseket, amelyek adóelengedéssel vagy -kedvezménnyel kívánták a tőkét bizonyos városrészek vagy útvonalak építkezéseéhez csalogatni. (Jegyzetekben szó szerint közli az adókedvezményeket és övezethatárokról intézkedő rendeleteket.) Számba veszi, hogy a középületeknek milyen típusai jelentek meg a még mindig kisvárosias Budán és melyek maradtak továbbra is inkább Pesten. Gondosan igyekszik különbséget tenni a bérházak egyes típusai között, így például más számára a kislakásos bérház, a spekulációs bérház, a bérpalota, a szövetkezeti társasház, ezen belül a társas szálloda. Ezek kivitelezését lehetőleg kapcsolatba hozza a típust választó közösség összetételével, a kérdés ilyen felvetésével megkönnyítve a későbbi szociológiai elemzést. Ezt szolgálja egyébként az is, hogy az egyes épületek leírásánál a megrendelő mellől csak a legkritikább esetben hiányzik a foglalkozás megjelölése.

Furcsa a könyv nagy formátuma, hiszen egyetlen olyan nagyméretű kép sincsen benne, ami ezt okvetlenül előírta volna. Sajnos – ennek költségsökkentő hatását persze meg lehet érteni – térkép sincsen, pedig az lett volna a legkézenfekvőbb magyarázat a szokatlan méretre, hogy az épületek könnyen visszakereshetők legyenek, hogy sűrűsödésük–ritkulásuk továbbgondolkodásra ösztönözzön. Az pedig, hogy a leírások végig be vannak számozva, még inkább a térkép hiányát juttatja eszünkbe; így alig van több haszna ezeknek a számoknak, mint hogy a recenzens könnyebben tudott egyik-másik konkrét említésnél a szóban forgó objektumra hivatkozni. Az egyes épületek tárgyalásának rendszere természetesen az „egy objektum – egy leírás” gyakorlatot követi, és ez a könyv elenyészően kevés kivételtől eltekintve valóban ilyenekből is áll. Ám ahol egy nagyobb házcsoporthoz egy tételbe van összefoglalva, de annak részei önálló tárgyalást vagy legalábbis említést érdemelnek, mint a Napra-

forgó utcai lakótelep esetében (211. sz.), akkor nem könnyű figyelemmel kísérni, melyik megállapítás mire vonatkozik.

Egy a teljességre nem törekvő topográfia esetében a válogatás az egész munka egyik nagyon fontos része. Ferkai jól járt el, a könyv tele van fontosnál fontosabb objektumok leírásával. Engedtessek meg azonban a recenzensnek, hogy egy valamit mégis hiányoljon, a budavári Bécsi kapunak a visszafoglalás centenáriuma elkészített, egyszerre archaizálónak és modernnek tűnni akaró, a „korszerű” fogalmának elődjénél jobban megfelelő változatát, amely a korszak számos törekvését tükrözi, és amely különös módon más építészettörténészek figyelmét is el szokta kerülni. Lehet, hogy egy antológia készítéséhez is hasonló válogatásnál annyi szubjektívítás akár meg is engedhető – nekem mégis hiányzik.

Végh János

AZ 1994-ES OPUS MIRABILE-DÍJ

A magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Bizottsága 1995-ben *Opus mirabile* néven díjat alapított. Ezzel a díjjal a bizottság évente ki kívánja tüntetni az előző évben megjelent, legjobbnak ítélt magyar művészettörténeti munkákat. A díjazásnál két kategóriát állított fel a kollektív és az egyéni teljesítmény elismerésére. Kollektív munka alatt kiállítás, katalógus, több szerzős kötet, egyéni munka alatt tanulmány értendő. Ha egy adott évben a bizottság nem talál díjazásra érdemes műveket, nem kötelező mindkét díj kiadása, de díj az egyik évről a másikra nem vihető át. Az *Opus mirabile*-díj formája érem, melyet az 1994-es évi teljesítmény kitüntetéséhez Kótai József készített el.

A bizottság tagjainak szavazatai alapján az 1994. év legjobb kollektív munkája a Magyar Nemzeti Galéria *Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541* című kiállítása és annak katalógusa volt, melyet Takács Imre, Tóth Sándor, Mikó Árpád és munkatársai rendeztek, illetve készítettek. 1994 legjobb egyéni teljesítményének a bizottság Tímár Árpád: *Vita Ferenczy István Mátya- emlékmű tervéről* című tanulmányát (Ars Hungarica XXI. 1993, 163–204.) ítélte. A díjakat a bizottság 1995. április

25-én, a Magyar Tudományos Akadémia képtárában adta át.

A kiosztott díjak mellett a legtöbb szavazatot kapott munkákat is méltatták a díjátadás alkalmából; így a kollektív művek közül Melchior Hefele (1716–1794) építész emlékkiállítását (Szombathelyi Képtár, rendezte Zsámbéki Mónika), továbbá a Magyar Tudományos Akadémia képtárának rekonstrukcióját (rendezte Szabó Júlia és Majoros Valéria). Az egyéni munkák közül négy tanulmányt is kiemelkedőnek tartottak, így Jávor Anna: *A tridenti zsinat. Johann Lucas Kracker és Joseph Zach freskója az egri liceumban* (Művészettörténeti Értesítő LXII. 1993, 160–185.), Sajó Tamás: *Barokk Eucharisztia-teológia az egri jezsuita főoltáron* (Művészettörténeti Értesítő XLII. 1993, 140–159.) és Ujvári Péter: *Állatfestés*. (In: Zsánermetamorfózisok. Világi műfajok a közép-európai barokk festészetben. Katalógus, szerk. Mojzer Miklós. Budapest–Székesfehérvár 1993, 27–47.) című tanulmányát, valamint Askercz Éva: *Id. Storno Ferenc asztaldísz-terve Lipót főherceg számára (1858)* (Művészettörténeti Értesítő XLIII. 1994, 101–107.) című írását.

Sisa József

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó Rt. vezérigazgatója
A nyomdai munkálatokat az Akadémiai Nyomda Kft. végezte

Felelős vezető: Freier László igazgató
Martonvásár, 1996. – Nyomdai táskaszám: 376

Felelős szerkesztő: Mojzer Miklós
Műszaki szerkesztő: Nyárádi Tamásné
Megjelent 19,5 (A/5) ív terjedelemben

HU ISSN 0027–5247

CONTENTS

ESSAYS

FODOR, ZITA:	The Interrelation between Visual Arts and the Art of Movement. Ödön Pál- sovszky: The Essential Theatre	1
BERECZ, ÁGNES:	"I cut a window in the canvas wall..." About the Painting of Simon Hantai	35

RESEARCH

EÖRSI, ANNA:	A Rare Iconographic Type: Christ Climbing a Ladder to the Cross	47
JADWIGA KUCZIŃSKA:	On the Baptismal Font of Besztercebánya and its Master	61
GULYÁS, GIZELLA:	Nagybecskerek under the Spell of Nagybánya. Artists' colonies in Southern Hungary before World War One	69
ROZSONDAI, MARIANNE:	The Master Bookbinder József Hunyady (1907-1983)	83
TURAI, HEDVIG:	The Self-portrait in Margit Anna's Early Works (1930-1944)	89

NOTICES

MOJZER, ANNA:	The Crowning of Rudolf II, King of Hungary, the King of Bohemia. The Manuscript of an Ambassadorial Report among the Documents of the Portugese Royal House	100
SUGÁR, ISTVÁN:	The Fourcontrasti Castle built by Count Ferenc Barkóczy, Bishop of Eger, in Felsőtárkány and its Inventory Taken on 17 July 1761	107
HORVÁTH, HILDA:	Exchange of Letters between Jenő Radisics and Samuel Bing (1881). A Contribution to the History of Hungarian Japanism	123
KEMÉNY, JÁNOS:	Some Data about the Foundation of the Artists Colony in Kecskemét	131

REVIEWS

<i>Papp, Szilárd:</i> Juan Cabello and Others: The Saint Michael Church and Mansion in Tar. Studies. Művészettörté- neti Füzetek 22. Budapest 1993	143
<i>Szigethi, Ágnes:</i> Gianni Papi: Antiveduto Gramatica. Soncino, 1995	151
<i>Végh, János:</i> András Ferkai: The Architecture of Buda in the Interwar Period. Artistic remains. The publication of the Research Institute of Art History, Hungarian Academy of Sciences, Budapest 1995	154
<i>Sisa, József:</i> The Opus Mirabile prize of 1994	156

Ára: 600,- Ft 12% áfával

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ HONGROISE DE L'ARCHÉOLOGIE ET DE L'HISTOIRE DE L'ART

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES

FODOR, ZITA:	Relation entre beaux-arts et orchestrique. Ödön Palasovszky: Le Théâtre Substantiel	1
BERECZ, ÁGNES:	„J'ai troué dans le mur de toi une fenêtre...” De la peinture de Simon Hantaï	35

RECHERCHES

EÖRSI, ANNA:	Un type iconographique rare: Le Christ monte sur la croix par une échelle	47
JADWIGA KUCZIŃSKA:	Du bassin à baptême de Besztercebánya et de son maître	61
ROZSONDAI, MARIANNE:	L'artiste relieur József Hunyady (1907-1983)	69
GULYÁS, GIZELLA:	Nagybecskerek fasciné par Nagybánya. Colonies d'artistes dans le Sud de la Hongrie avant la première guerre mondiale	83
TURAI, HEDVIG:	L'autoportrait dans les œuvres précoces de Margit Anna (1930-1944)	89

DOCUMENTATION

MOJZER, ANNA:	Le couronnement du roi de Hongrie Rudolphe II. comme roi de Bohême. Bulletin de délégué en manuscrit parmi les documents de la maison royale portugaise	100
SUGÁR, ISTVÁN:	Le château Fourcontrasti de l'évêque d'Eger, le comte Ferenc Barkóczy, construit à Felsőtárkány et son inventaire du 17 juillet 1761	107
HORVÁTH, HILDA:	La correspondance de Jenő Radisics et de Samuel Bing (1888). Contributions à l'histoire du japonisme en Hongrie	123
KEMÉNY, JÁNOS:	Contributions à la fondation de la colonie d'artistes à Kecskemét	131

REVUE

<i>Papp, Szilárd:</i> Juan Cabello et des autres: L'église St Michel et le manoir à Tar. Études. Cahiers d'histoire de l'art 22. Budapest 1993	143
<i>Szigethi, Ágnes:</i> Gianni Papi: Antiveduto Gramatica. Soncino 1995	151
<i>Végh, János:</i> András Ferkai: L'architecture de Buda entre les deux guerres mondiales. Monuments d'arts. Edition de l'Institut de Recherches en Histoire de L'Art de l'Académie Hongroise des Sciences. Budapest 1995	154
<i>Sisa, József:</i> Le prix Opus mirabile en 1994	156

51302

51302
390



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1996/3–4.

A MAGYAR RÉGÉSZETI ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNETI TÁRSULAT FOLYÓIRATA

SZERKESZTI: MOJZER MIKLÓS

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG:

GALAVICS GÉZA, MIKÓ ÁRPÁD, MRÁVIK LÁSZLÓ, NAGY ILDIKÓ,

PROKOPP MÁRIA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ: JÁVOR ANNA

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

INGEBORG	Lovasszobor az oltáron. Gondolatok Georg Raphael Donner pozsonyi főoltáráról, Joseph Thaddäus Stammel gráci Szent Márton-oltárával összehasonlítva....	157
SCHEMPER-SPARHOLZ:		
SISA JÓZSEF:	Magyar építészek külföldi tanulmányai a 19. század második felében	169

KUTATÁS

KOVÁCS ZOLTÁN:	Antropomorf Szentháromság-ábrázolások a középkori Magyarországon. Újabb adatok a típus ikonográfiájához.....	187
MIKÓ ÁRPÁD:	Bornemisza (Abstemius) Pál végrendelete 1577-ből. Adatok a nyitrai, az óbudai, a veszprémi és a gyulafehérvári egyház középkori kincseinek sorsához	203
NÉMETH ISTVÁN:	18. századi antwerpeni kismesterek életképei Magyarországon	223
ZLINSZKY NÉ		
STERNEGG MÁRIA:	Remekbe készült debreceni almáriomos asztalok.....	235
GROTTE ANDRÁS:	Kísérlet néhány magyarországi ötvösjegy feloldására IV. Pécsi ötvösök	245

ADATTÁR

ZUZANA ŠEVČIKOVÁ:	13. századi trónoló Madonna-szobor Dunajská Lužná. A „misérdi Madonna” újrafelfedezése.....	267
BODA ZSUZSANNA:	Egységes hármasság – 18. századi trifrons Szentháromság-szobor a Magyar Nemzeti Galériában.....	274
SZILÁRDFY ZOLTÁN:	A királyhelmeci Szentlélek-templom főoltárképének ikonográfiája.....	277
KOPPÁNY TIBOR:	Franz Zinner, az Esterházy-hercegek kertépítő mérnöke.....	283
KARL M. PÖTZL:	18. századi osztrák fémszobrok ötvözüeteiről	289
CIFKA BRIGITTA:	Wilhelm von Kaulbach magyar tanítványa, báró Prónay István	294

IN MEMORIAM

Galavics Géza: Cennerné Wilhelmb Gizella (1921–1995)	297
--	-----

SZEMLE

<i>Fábry Eszter</i> : Petrus Christus. The Renaissance Master of Bruges. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1994. április 11–július 31.	302
<i>Tátrai Vilmos</i> : Tiziano: Amor Sacro e Amor profano. Róma, Palazzo delle Esposizioni, 1995. március 22–május 22. ..	304
<i>Németh István</i> : Johannes Vermeer. Washington, National Gallery of Art; Hága, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, 1995–1996; Delftse Meesters, tijdgenoten van Vermeer. Delft, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, 1996.....	306
<i>Balogh Ilona Klára</i> : Wasser und Wein. Zwei Dinge des Lebens. Krems, Kunsthalle, 1995. május 20–október 29; Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preussenadler. Köln, Josef Haubrich Kunsthalle, 1995. október 28–1996. január 28.	308
<i>Tímár Árpád</i> : Aranyérmek, ezüstkoszorúk. Művész kultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században. Magyar Nemzeti Galéria, 1995. június–november	310

VITA

<i>Passuth Krisztina</i> „Közép-európai avantgarde 1907–1927” című doktori téziseinek vitája	313
<i>Beke László</i> „Művészet/Elmélet” című kandidátusi értekezésének vitája	320
<i>Kelényi György</i> „Melchior Hefe (1716–1794) életműve” című kandidátusi értekezésének vitája	326
<i>Buzási Enikő</i> „Egy arcképfestő pályája keresztmetszete: Mányoki Ádám (1673–1757)” című kandidátusi értekezésének vitája ...	331

TANULMÁNYOK

LOVASSZOBOR AZ OLTÁRON

GONDOLATOK GEORG RAPHAEL DONNER POZSONYI FŐOLTÁRÁRÓL, JOSEPH THADDÄUS STAMMEL GRÁCI SZENT MÁRTON-FŐOLTÁRÁVAL ÖSSZEHASONLÍTVÁ*

Csupán néhány év választja el egymástól Georg Raphael Donner pozsonyi koronázási oltára (1735) és Joseph Thaddäus Stammel Graz melletti St. Martin-kastély-templombeli főoltárának (1738–40) elkészültét. (1. és 12. kép) Mindkettő azzal lep meg, hogy az oltár középpontjában – az ikonográfia által feljogosítva – lovas emlékmű áll. Elég ok ez arra, hogy a művészettörténeti kutatás összehasonlítást tegyen a bécsi udvar vonzáskörében képzett szobrász, Donner és az életreszólóan az admonti kolostor szolgálatába szegődött gráci polgári szobrász, Stammel között. Immár száz éve Alfred Schnerich, elsőként alaposan szemügyre véve mindkét oltárt, arra a következtetésre jutott, hogy Stammelnek ismernie kellett a pozsonyi oltárt.[1] Mindazonáltal meggondolandó, hogy mindkét szobrász a maga önálló módján volt az itáliai művészi hagyomány befogadója és saját helyi és társadalmi környezetéhez alkalmazta azt. Schnerichnek meglepően tárgyyszerű módon sikerült felismernie – mindössze három évtizeddel a pozsonyi főoltár purisztikai okokból történt lebontása után – mindkét oltár művészi értékét. A hely elzártsága és a vidéki népesség-nél hagyományos szentkultuszhoz való kötődése megővta Stammel művét a pusztulástól. Pigler Andor 1929-ben mint „a művészettörténet sajnálatos veszteségét” könyveli el a pozsonyi főoltár lebontását, zsenifelfogása alapján azonban csak az ólomszobrokat tudja kapcsolatba hozni Donnerral. Ő is összehasonlítja a két jól ismert Szent Márton-csoportot és akadémikus szemlélete következtében Stammel negatív megítélésére jut: „Erős eltérése a pozsonyi szobortól nem a csoportosításban rejlik, hanem nyers naturalizmusában, a felfogás külsődleges, kiegyenlítettlen jellegében. Hiányzik nála a misztikus érzület és a mély, meggyőző pátosz.”[2] Ma már differenciáltabban kell megítélnünk a stájer szobrász kvalitásait és kifejezési lehetőségeit. Először is még egyszer meg kell vizsgálnunk a pozsonyi főoltárt mint együttest, végül Stammel oltárával újból összevetnünk.[3]

A pozsonyi dóm főoltára az utóbbi időben több ízben is tudományos vizsgálatok középpontjában állt. Maria Pötzl-Malikova Donner pozsonyi működési szakaszára vonatkozó kutatásainak keretében közzétette Esterházy Imre hercegprímás Esztergomban őrzött gazdasági levéltárából az oltár készülésének amúgy szórványosan megmaradt forrásait.[4] Peter Fidler az 1993-as bécsi Donner-szimpozionon a tervező építész kérdését vetette fel. Az oltárt eddig Joseph Emanuel Fischer von Erlach és Antonio Galli Bibiena nevével hozták kapcsolatba; Fidler nem zárja ki a „Hochfürstlicher Baudirektor” Donner önálló tervének lehetőségét.[5] Mojzer Miklós ellenben több dolgozatában foglalkozott az oltár többretegű tartalmi mondanivalójával, amelyre még visszatérünk.[6] A kutatásnak a pozsonyi főoltár iránti illetlen érdeklődése ellenére egyes kérdések még mindig megvilágítatlanok,

mint pl. létrejöttének előzményei, viszonya a bécsi udvari művészethez vagy az itt elsőként monumentális oltárszobroknál alkalmazott ólomöntés megjelenése. A hiányzó források miatt ezeket csak a feltételezés szintjén lehet megválaszolni.

A történelmi háttér és a funkció – magyar koronázási oltár – ismerete előfeltétele a mű megértésének.[7]

1712-ben VI. Károly császár (III. Károly magyar király) beleegyezett abba, hogy a Habsburg-ház férfiágának kihalása esetén ismét valódi királyválasztás legyen Magyarországon. Ennek érdekében azután 1722-ben elfogadták a magyarok a *Pragmatica Sanctiót*, amely érvényben volt akkor is, amikor VI. Károly 1740. október 20-án meghalt. Már 1741 tavaszán összehívták a pozsonyi országgyűlést, majd megrendezték Mária Terézia magyar királynővé koronázását, amely hagyományos szertartással és különös pátosszal a még csak pár éve felállított Szent Márton-főoltár előtt zajlott.[8] Az ünnepségek rendezője a megbízó, Esterházy Imre hercegprímás volt. Az oltár színpaddá alakult, ahogyan az Franz Messmernek és Wenzel Pohnnak a bécsi magyar nagykövetségen lévő festményén (1768) világosan felismerhető. (2. kép) Jóllehet erre semmi bizonyíték nincs, el kell fogadnunk, hogy az oltár konceptusát – még felállítás előtt – a központilag irányított bécsi udvari építési hivatal hagyta jóvá. A VI. Károly uralkodása idejét jellemző *Kaiserstil* formanyelvének legjelentősebb oltárműve ez, mindazonáltal magyar földön és hangsúlyozott nemzeti ikonográfiával.[9] A Habsburg-országokban tett császári alapításokkal ellentétben, amelyeket August Höller tett közé, a pozsonyi főoltárt Bécsben kizárólag mint koronázó oltárt ismertették. Császári juttatásokat Pozsonynak csak Christian Alexander von Sachsen-Seitz püspök haláláig jegyeznek; síremlékét a domban VI. Károly költségén emelték. A teljesen célzatosan foganatosított átalakítások a Szent Márton-dombon tehát egyedül az új püspököknek, Esterházy Imrének köszönhetőek, aki 1725-ben megkapta a birodalmi hercegi rangot.

Esterházy Imre hercegprímás egyházi és diplomáciai tevékenysége során szoros kapcsolatot tartott fenn Béccsel.[11] Ezért kevésbé tűnik kegynek, amikor Georg Raphael Donnert, sikertelen salzburgi próbálkozása után, hogy ott az érseki udvarban megvesse a lábát, Pozsonyban szolgálatába fogadta; inkább a megfelelő szobrász tudatos keresése volt ez, olyan művészé, aki képes megvalósítani becsvágyó terveit. Esterházy Imrének teológiai-filozófiai képzettsége és az 1680 körüli római művészeti porond ismerete elődeihez képest egészen más feltételrendszer nyújtott egy tudatos művészetpolitikához, és a római művészet – nemcsak a barokk – élményei szintén nyomot hagyhattak esztétikai elképzeléseiben. Donner másfelől salzburgi munkáival bizonyára már nevet szerzett magának és olyan művésznek bizonyult,



1. Georg Raphael Donner: A pozsonyi dóm főoltára, 1735. Fényképfelvétel 1867-ből



2. Franz Messmer-Wenzel Kohl: Mária Terézia magyar királynővé koronázása a pozsonyi dómban, 1768. Bécs, Magyar Köztársaság Nagykövetsége

aki az uralkodó dekoratív irányzattal szemben a mindenkor jelenlévő római „severità” irányába törekedett.[12]

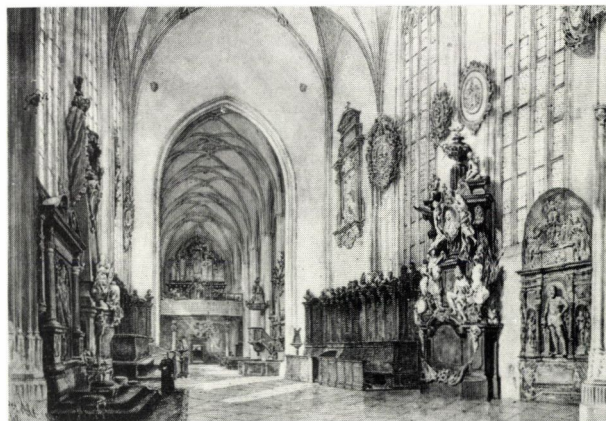
A Szent Márton-templom szentélyének átalakításához az Alamizsnás Szent János-kápolna felépítése és berendezése volt az előjáték, amely csak a megbízó és a művész szoros együttműködésével képzelhető el. Már maga az alapítói kápolna építési feladata, benne az alapító „örök imádás”-típusú síremlékével Rómára utal, akár csak a drága anyagok, úgymint a márvány, az ezüst és a bronz, illetve a festészet helyett a szobrászat előszeretete. Ezenfelül még szabályos római citátumok is megtalálhatók, ilyen a *Sírbátétel* Raffaello után, a heroikus-hívős angyalok Michelangelo Sopra Minerva-beli Krisztusának a tartásában vagy az immár biztosan Donnernek tulajdonítható bronzkandeláberek, amelyek felső-itáliai előképet parafrázálnak, míg hasonló formában még a 17. századi Rómában is nagyon kedveltek voltak.[13] Donner akadémiai képzése alapján, de a Liechtenstein hercegi gyűjteményekben szerzett tapasztalatai révén is kész volt – és képes is – ezt követni és abból a saját személyes stílusa számára megfelelően feltöltekezni.[14] Ebben az összefüggésben természetesen újra felmerül a művész személyes itáliai tartózkodásának kérdése. Ismerte-e Michelangelót, látta-e Rómát? Hagedorn explicit utal arra, hogy Donner sohasem utazott Itáliába a márványtömbök megvásárlásánál hosszabb időre.[15] Elképzelhető-e vajon akár ebben az esetben is, hogy behunyt szemmel ment volna el a kortárs művészeti fejlődés mellett? Szerintem kétségtelen, hogy Donner Vencét, Firenzét és talán Rómát nemcsak hogy látta, hanem ott a késő reneszánsz művészi elveiben teoretikusan is elmélyülhetett. Nyilván lelkesítette őt Michelangelo, akinek műveit még a 18. században is antik szobrokkal

tartották egyenrangúnak.[16] A kortársak kifejezett utalása Donner művészetének önállóságára véleményem szerint egyfajta fölerősödött hazafias öntudattal függ össze, ahogyan az a bécsi akadémia statútum-tervezetében is kifejezésre jut.[17] Bél Mátyás 1735-ben az Alamizsnás-kápolna leírása alkalmából így dicséri Donner: „an vero pares habet Italia, merito dubiamus”.[18] Az Alpoktól északra is kellett, hogy legyen egy szobrász, „bey welchem Phidias und Praxiteles ihrer Zeit Lehrjünger zu seyn, für das Größte Glück gehalten hätten”.[19]

A pozsonyi dóm főoltárát 1733. november 5-én, a hercegek neve napján szentelték fel ünnepélyesen. A dómkáptalan akarata ellenére 1736-ra a stallumokat is megújították és 1738-ban még két mellékoltárt állítottak. További beavatkozásokat nem terveztek a meglévő berendezésbe. Amint azt Bél Mátyás 1735-ös leírásából tudjuk, a szentély a magyar mágánások évszázadokon át bővített „Pantheonjává” vált. A jobb oldal a Pálffy család, a bal a Draskovichok és az Esterházyak temetkezési helye volt. Még a regotizálás előtt hat síremlék volt itt fából, gazdagon díszítve az elhunytak címereivel, jelvényeivel, oromzatukon „Patrona Hungariae” szobrával.(3. kép) Ezenkívül a török háborúban zsákmányolt trófeákat és fegyvereket is alkalmazták itt mintegy áldozat és demonstratív jel gyanánt. Az északi oldal apszisfalán, ahol nincsen ablak, egy emlékmű helyezkedett el hét esztergomi érsek büsztjével, Pázmány Pétertől Christian August von Sachsen-Seitzig.[20] Az új főoltár tehát következetesen illeszkedett a magyar nemzeti szentélybe, egyúttal legitimálta a hercegprímás ábrázolását is ebben az összefüggésben, mégha szokatlan szerepben kiemelte is azt.[21]

1735-ig a még Corvin Mátyás által emelt oltár szolgált a koronázási szertartások háttéréül. Bél Mátyás szerint „vetusti et turriculati operis, ne lucem, quam oriens adfundit, densi lemnisci intercipient.”[22] Ennélfogva gótikus fiálékkal koronázott szárnyasoltárra gondolhatnánk. A királykoronázások ábrázolásainak képi hagyománya nem mutat oromzatot, ez forrásként azonban kevésbé megbízható. Már I. József koronázásakor eltarhatták a régi főoltárt egy efemer, oszlopok által hordott architektúrával, míg maga a szertartás az előtérben, egy textilbaldachin alatt zajlott.[23]

Az új főoltár alkotója is az ünnepi dekorációk eszközeivel dolgozott. Ezt részletezi Könyöki József kanonok-



3. Franz Alt: A pozsonyi dóm szentélye a kóruspaddal és a Pálffy-síremlékkel. Akvarell, 1848 (lappang)



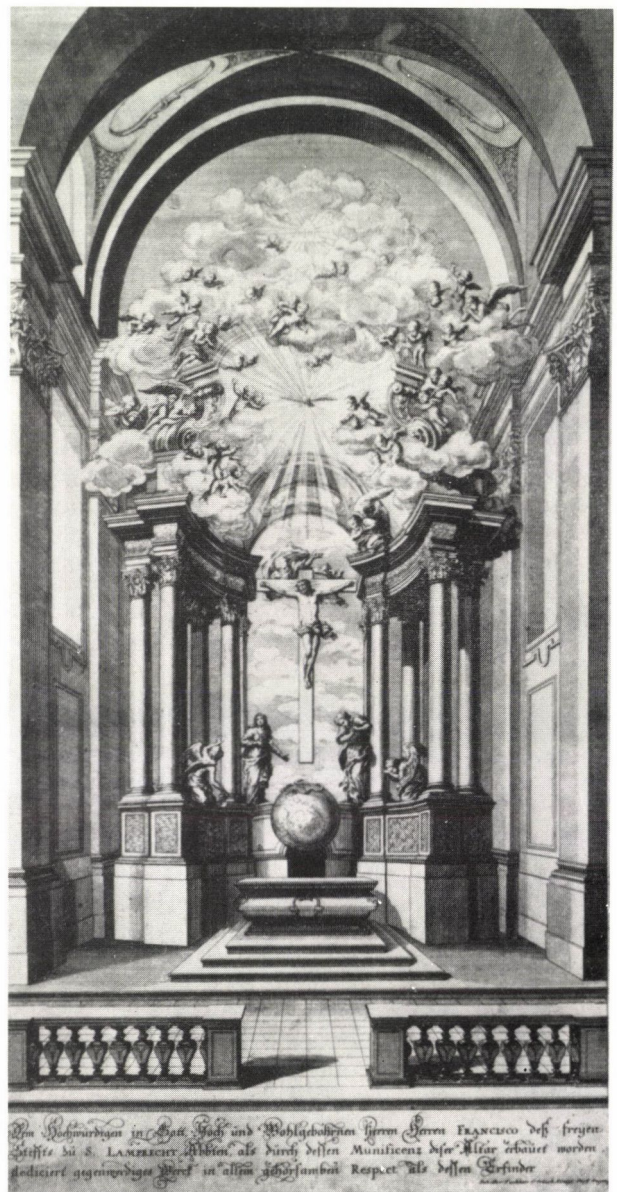
4. Castrum doloris I. Jakab számára. Róma, S. Lucina, 1701
(reprodukción)

nak a lebontás alkalmából készült, figyelemre méltó leírása 1867-ből.[24] Az általa ostromozott „anyagszerűtlenség”, sőt hamisítás és az illuzionisztikus hatásra alapozó felépítés egészen a közelmúltig eltántorította a Donnerkutatást attól, hogy az egész együttest a mester művének tekintse. Az „olcsó anyagok” józan megítélése az oltárnak egy olyan vonáshoz vezet, amelyet koronázási oltár-rendeltetése és formai elemzése egyaránt igazol. Mulandó ünnepi dekorációkra emlékeztet, mindenekelőtt a gyászünnepségek hagyományára. Elsősorban az elhunyt és jelvényei – scenikai eszközökkel való – győzedelmesen fölmagasított bemutatása érvényesül, amelyhez szívesen alkalmazták a cibórium-formát. Esetlegesen kiemelt példa gyanánt elég II. Jakab angol király gyász-emelvényére utalni, amelyet 1701-ben a római San Lorenzo in Lucina-templomban állítottak fel (4. kép).[25] Míg ott egyértelmű Bernini San Pietro-beli cibórium-oltárának parafrázisa, Pozsonyban – az apszisban elfoglalt helye által megszabva – a cibórium és a katedra együttes látványának felidézéséről lehet szó.

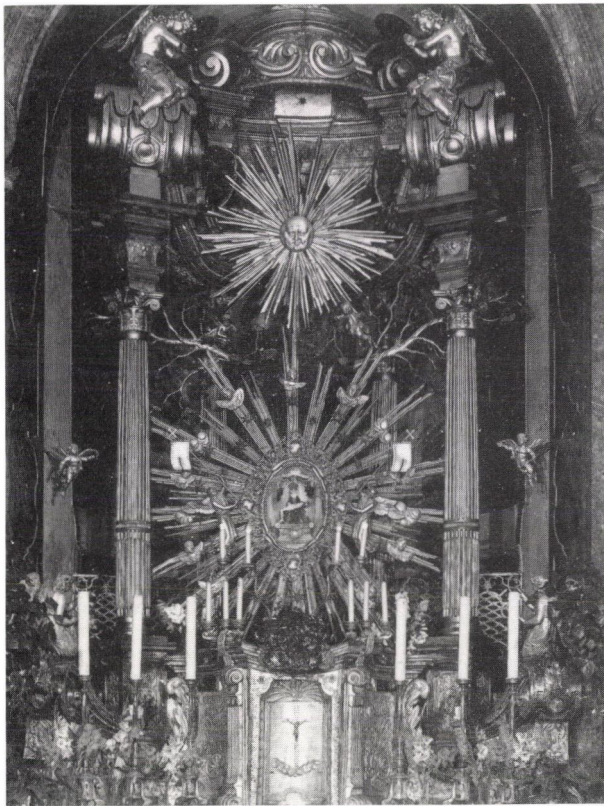
Ha alaposabban szemügyre vesszük az oltár felépítését, alaprajza konkáv tholosz-felet képez, négy kannelurázott oszloppal, márvány talapzati alépítménnyel, amely a szélesen kinyúló architráv megfelelője. Csúcsán négy íjforma voluta borul baldachinná össze, amelyet demonstratív módon a magyar királyi korona utánzata zár le. 18,8 méteres magassági és 10,5 méteres szélességi méreteivel közel az egész szentélyzáródást elfoglalta. Egy stukkódrapéria, amely a jobb oldali apszisablakot részben elfedte, csak fokozta a színházszerű hatást. Az oltárarchi-

tektúra győzelmi keretet adott a központi jelenethez, Szent Márton köpenyadományához. Az oszlopok között monumentális vázák álltak ólomból. Az oltármenzától térben eltávolodva – kifelé fordulva, ezáltal a színpadszerű hatást erősítve – térdeltek kiugró volutákon az imádkozó angyalok heroikus alakjai.[26] Az oltárt egy bernineszk angyalglória ragyogta be, amely napsárga ablakot vett körül.[27] A többi ablak üvege átlátszó volt, így az oltár terét átjárta a fény és a sötét fémszobrok árnykép módjára kiemelkedtek a világos, részben aranyozott oszlopépítményből.[28] Képszerűen elkülönülő égi látvány benyomását kelthette „en grisaille”, egészen más hatást, mint amilyent Donner egyenként szemlélt szobrai.

Ikonográfiáját tekintve a triumfális keret Amiens város kapuját jelentette, amely előtt Márton a koldussal találkozott és felismerte benne az Istent. A transzcen-



5. Johann Bernhad Fischer von Erlach: A mariazzeli főoltár, 1694.
Rézmetszet

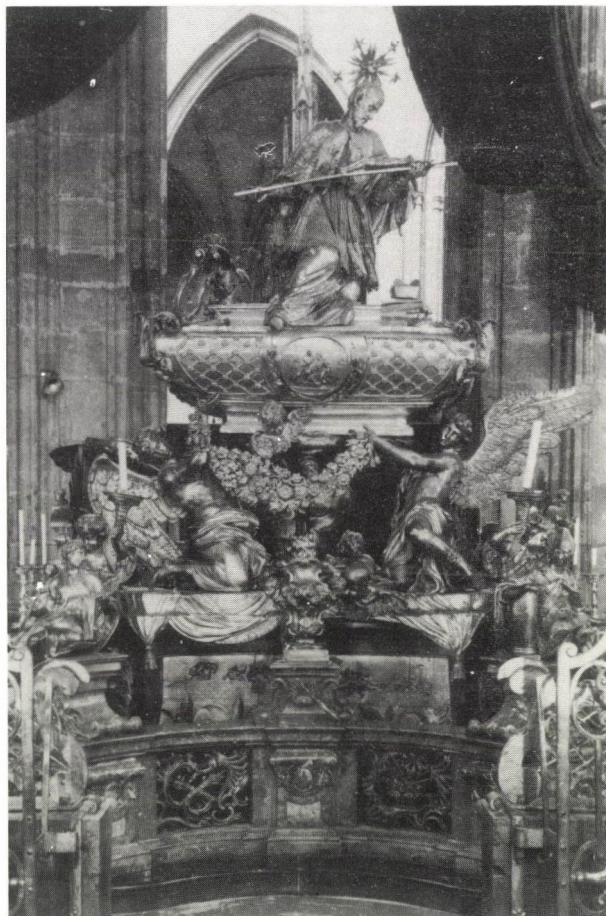


6. Joseph Mathias Götz: Kegyoltár, 1735. Maria Taferl, zarándoktemplom (reprodukcio)

dentális jelleg alapján mégiscsak megvizsgálandó, hogy Esterházy nem ismerte-e vajon Venantius Fortunatus *Martinus-vitájából* a mennybeemelés jelenetét, amelyben Márton – páncélosan – a szentek közösségébe felvett.[29] Nyilvánvaló, hogy a Donner-műhely által az oltárhoz csatlakozólag kivitelezett kóruspad az apostolok és szentek büszkjeivel a főoltárra utalt.[30] Szent Mártonnak magyar szentként való, sajátos jellemzése Pozsonyban kezdődött el és a 18. század folyamán fokozódhatott. Ahogyan Venantius Fortunatus számára fontos volt, hogy Mártont a próféták és szentek körébe sorolja, úgy lehetett fontos Esterházyinak a – ahogyan azt bebizonyítani próbálták – Savariában született szentet égbe emelni. Ezt mutatja a vidéki nemesség magyar viselete,[31] de a jelentőségteljes Szent István-i korona is, amely a jelenet fölött az oltár csúcsán lebeg, a szent magyar identitására utalva. Amennyiben valóban a hercegek portréja rejlik a lovas vonásai mögött, adódik a hasonlat: ahogyan Márton, Esterházy Imre is a tevékeny felebaráti szeretet gyakorlása által jutott az igaz isten felismeréséhez, és amint arra őt Sziveszter pápa felhatalmazta, Szent István jogos utódának fejére teheti a koronát.[32] 1746-os halotti beszédében Leopold Fischer jezsuita atya Esterházy jelentőségét mint egyházi és világi herceget hirdette, mint államférfiét és mint Isten emberét. Ahogyan Sámuel, „renovavit Imperium et unxit Principes in Gente Sua”. A hercegségi tisztségben felülmúlta minden elődjét, olyan ember volt, „welcher der ganzen Christenheit vorzustehen fähig und würdig gewesen wäre”.[33]

Ebből a szempontból új értelmet nyernek a Róma történeti utalások.[34] Ellenvetésként természetesen fel-

hozható az, hogy a római San Pietro cibóriumoltára az oltárarchitektúrák elterjedt toposza volt és gyakran alakították át apszidiális oltárrá.[35] A Bécs felé történő közvetítést Johann Bernhard Fischer von Erlach oltármegoldásai jelentették. De ez nem mindig jár közvetlen utalással a Szent Péter-templomra, mint Pozsonyban. Maria Taferl kegy- és főoltárának genezise – a pozsonyival egy időben – mégis azt mutatja, hogy az oltártípus római eredete nagyon is ismert volt, és végig tudták követni az átalakulást a négyoszlopos tabernákulumtól kiindulva az apszidiális oltármegoldásig, különösen olyan esetekben, amikor kegykép vagy szobor elhelyezése fülkét igényelt (6. kép).[36] Maria Taferlben lemondtak a színpadias fényvezetésről, jóllehet a napfény maga nagy szerepet játszik a zarándoklegendában; a napot motívumként alkalmazták. A pozsonyi oltár fölött mégis egy bernineszk glória tör át. Donner fiatal korától kezdve ismerte a heiligenkreuzi apátsági templom Giuliani-féle átalakítását. A főoltár, amely valójában az első reakció Bernini égmegjelenítésére Ausztriában, a 19. században hasonló sorsra jutott, mint a pozsonyi és ma már csak írott és képi forrásokból rekonstruálható.[37] Itt is teljességgel kihasználták a belmagasságot. Az oltárarchitektúra, amelyet még a 19. században is „Porta Coeli”-nek neveznek, feketére pácolt faoszlopokból állt. Ezek Rottmayr oltárképét keretezték, melyen Mária az égbe lebeg. Itt is egy sárga ablak köré rendezett stukkófelhők és angyalok



7. Joseph Emanuel Fischer von Erlach–Antonio Corradini: Nepomuki Szent János síremléke, 1731–36. Prága, Szent Vitus-székesegyház



8. Georg Raphael Donner: Szent Márton és a koldus. Pozsony, Szent Márton-dóm



9. Michelangelo Buonarroti: Folyamisten modellje, 1520-as évek.
Terrakotta, Firenze, Casa Buonarroti

értelmeztek a jelenetet. Heiligenkreuzcal egy időben (1694-ben) állították fel Johann Bernhard Fischer von Erlach mariazelli főoltárát, amely a birodalom legfontosabb zarándokhelye és éppen magyar alapításai jelentőségek. Esterházy Imre több zarándoklat során is megismerte a templomot (5. kép).[38] A *Keresztrefeszítés* jelenetének Lorenzo Mattioli terve alapján ezüstből domborított középcsoportját szabadon álló diadalív kereteli, amely felett a mennyi glória jelenik meg. Az ezüst nemcsak drága anyag volt, de úgy tűnt, hogy csillogásával az égi fényt is visszaverte, transzcendenssé téve ezzel a háromdimenziós csoportot.

A hercegek is fémét választott a szobrászi közép-képhez és ezzel megadta Donnernek a lehetőséget, hogy mesterművét monumentális fémtárgyban nyújtsa,



10. Anthonis Van Dyck: Szent Márton és a koldus. Windsor Castle (reprodukció)

olyan anyagban, amellyel már régóta kísérletezett. Az ólom alkalmazása nagyfigurákhoz a 18. században elvben már nem meglepő, szokatlan mégis belső térben álló szakrális szobornál, akárcsak a kezeletlen felület kékes szürkétől az ezüstös csillogásig terjedő hatásának kihasználása.[39] Az amúgy bevett aranyozás – inkább bronzozásról lehet szó – a kompakt csoport távlati hatását tagolatlan tömegként jelenítette volna meg, véli helyesen Pigler. Az ólom olvadáspontja alacsonyabb és csekélyebb a tömegvesztése a modellhez képest, mint a bronzé, s ez megkönnyítette az öntést – érvelünk ma. Az esztétikai és a materiális megokolásnak is van jogsultsága, de ezek mégsem teljesen megnyugtatóak. Meggondolandó, hogy nem a „decorum” kérdése vezettet-e a koronázási szertartás kulisszáinak ilyen visszafo-gottságához? Mindazonáltal Donner már korábban is készített kis méretben kezeletlen felületű ólomszobrokat olyan témákkal, amelyeknél tudatos az antik „paragone”, így a *Merkur* (Klosterneuburg) és az *Apollo* (azelőtt New York, Blumka-gyűjtemény és Frankfurt, Liebighaus)



11. Karel Škréta: Szent Márton és a koldus, 1645. Prága, Národní galerie (reprodukció)



12. Joseph Thaddäus Stammel: Szent Márton és a koldus, 1738–40. Graz, St. Martin-kastélytemplom

esetében. Ahogyan Plutarkhosz említi, a görögök a bronz-szobrászatban csak az időjárási hatásokra keletkezett természetes oxidációt vagy nemes patinát ismerték a felületen.[40] Donner akár ismerhette is Leon Battista Alberti véleményét, amelyet a festészetéről írott második könyve elején az anyagoknak a művész keze általi meg-nemesítéséről ír: „...Anzi ancora il piombo medesimo, metallo in fra li altri vilissimo fattone figure per mano di Fidia o Praxiteles si stimera piu pretioso che l'argento?”[41] Az ólmot egyébként inkább csak az ezüst kinyerésekor keletkezett hulladéknak tekintették. Alberti megjegyzése mégis igazolja azt, hogy a felület megmutatása tudatos volt. A matt ólomfény esztétikai értékelése csak következménye lehetett ennek a próbálkozásnak.

Nemcsak a máriacelli főoltár figurái voltak ezüstdől, hanem a már említett prágai Nepomuki Szent János-síremlék is (7. kép), amelyet – az Alamizsnás-kápolnával egy időben – császári vállalkozásként emeltek. Terve, amelyet bécsi udvari művészek, Joseph Emanuel Fischer von Erlach, Antonio Corradini és Johann Joseph Würth ötvös készített, csak 1736-ban, azaz egy évvel a pozsonyi főoltár felszentelése után valósult meg. A feladatnak a csehek számára legalább akkora jelentősége volt, mint a koronázási főoltár állítására a magyarok esetében.[42]

Esterházy Imre felismerte, hogy Alamizsnás Szent János még az általa írott *Vita* magyarországi elterjedtsége ellenére sem tud Nepomuki Szent Jánoséhoz fogható népszerűsége szert tenni, ilyennek ígérkezett viszont Szent Márton, a káptalani, plébánia- és koronázó templom patrónusa.[43] Lovas szobrárt az oltáron tehát egyszersmind a prágai Nepomuki-síremlék művészi és művészetpolitikai ellenvállalkozásaként is értelmezhetők.[44]

Jóllehet tudtommal Tours-i Szent Mártonnak nincs ereklýje az oltárba foglalva, a lovascsoport talapzata szarkofág alakú.[45] Ebből a szempontból ismét *castrum doloris*ra emlékeztet; színpadi jellege ellenére ezzel Márton apoteózisára és – ahogyan már megjegyeztük – a szentek közé történő felvételére utal. A tabernákulum-szerű oszloparchitektúra hasonlósága a bécsi ún. *Eljegyzési kút* (Vermählungsbrunnen, Josephsplatz) 1729–32-es, végleges verziójával az oltár Joseph Emanuel Fischer von Erlach-szerzőségéhez vezetett. Más kapcsolatok is felismerhetők a császári emlékmű-megbízások és a pozsonyi vállalkozás között: bizonyos egybeesések Esterházy Imre Alamizsnás-kápolnabeli térdelő alakja és a prágai Nepomuki Szent János-figura között, ami az egynézetű, profilból ábrázolt térdelő tartás, az imában való elmélyültség és a felületi megmunkálás briliáns voltát illeti. A

Corradini ezüstözött bronzmodelljétől eltérő szarkofág-dombormű *Nepomuki Szent János holttestének eltemetésével* már Donner *Krisztus sírbátétele*-reliefjére reagál. Pozsony és Prága között a mindkét műalkotásban közreműködő ötvös, Johann Joseph Würth személye teremtett szoros kapcsolatot. Ezek a vonatkozások azonban kevésbé szólnak Joseph Emanuel Fischer von Erlach mint Pozsonyban tervező építész mellett, inkább a bécsi akadémia közvetítette, élénk művészi gondolatcsere bizonyítékai.

Magára a Márton-csoport tipológiai előzményeire többször történt már utalás. (8. kép) Ahogyan legutóbb Maria Pözl-Malikova írta, barokk lovasemlékről van szó, amely mintegy a legyőzött ellenségen diadallal átugrató megoldásával inkább a hadvezérszobrok Leonardo Sforza-emlékműterveinek hagyományához, mintsem a köpenyadományozás szokásos ábrázolásaihoz kötődik. [46] A szent nem halad el a koldus előtt, hogy azután visszaforduljon hozzá, mint Antonio Riccio domborművén, hanem szembeolvagol – közvetlen találkozással – a koldussal. Donner ismerhette – grafikai reprodukció útján – a seicento olyan festészeti ábrázolásait is, amelyeknél a jelenet dramatikája hasonlóképpen kiemegyzett. Márton itt korabeli nemes úr viseletében lép fel, a félig felemelkedő koldus mint izmos, mezítelen hősosz kontraposztosan jelenik meg vele szemben, oly módon, hogy zárt csoportot alkotnak. Antonis van Dyck (Windsor Castle) és Karel Škréta (Prága, Národní galerie) caravaggioi és rubensi gyökerekre visszavezethető képei említendők meg, melyeken a jelenet 90°-kal elfordítva tűnik fel (10, 11. kép). Márton a szemlélő felé lovagol, a koldus háttal látható, úgyhogy az akt a híres Belvederei Torzóhoz hasonlóan kiváltképp látványosan érvényesül. [47]

Egy háromdimenziósan érzékelhető, kompakt csoport illúzióját a közelebbi szemlélés, amely csupán az oltár lebontása után vált lehetségessé, már megzavarja. A ló bal elülső lába csak támaszként szolgál a háttérben, a koldus mégis takarja megfelelő magasságban és távol-ságban. A néző álláspontjára számító reliefszerű felépítés a zárt körvonallal ismét egy jól ismert római példát idéz, amelyet eredetileg a San Pietro belső terébe szántak. Konstantin császár lovassobrát a Scala Santa lábánál Berninitől, amely metszeteken is terjedt, legalábbis a hercegprímás pontosan ismerhette. Szent Márton intenzív, lefelé, a koldus arcába irányuló tekintete végül, ismerve a legenda folytatását, Krisztus arcának megpillantása és ilyenformán megfelel Konstantin felfelé emelt tekintetének, az ő isten-felismerésének. A koldus heroikus aktfigurája – amint azt Mojzer megjegyzi – a posztamensről a tabernákulumra mutat, a szentségházzal keresve kontak-

tust. [48] Tartalmi vonatkozásán túl a koldus, ahogyan Van Dyck és Škréta képein is, beállított akadémiai modell és így Donner művészi hitvallásáról árulkodik. Nem olyan nagy kitérő, mint első pillantásra tűnik, Michelangelo Sixtus-kápolnabeli Ádámjával való rokonságát főlemlíteni – a hősi férfiakat félig fekvő póza a nézővel szemben, kissé széttárt és behajlított lábakkal, jobb karját az Atyaisten felé nyújtva és tekintetét intenzíven az övébe kapcsolva. Michelangelo hasonló félig felemelkedő, fekvő helyzetet alkalmazott egyik életnagyságon felüli modelljénél a Medici-kápolna folyamistene számára, amely még a 18. században is ismert és híres volt (9. kép). [49]

Stammel is alaposan megismerte az itáliai művészet színpadát tanulmányútja során. A Szent Márton-szoborban erre utaló számos citátum nem naiv népművészre vall, hanem tudatos, számító, Anton von Mainersberg apáttal nyilván gyakran eszmét cserélő késő barokk művészre. Oltárának középponti lovas emlékműve a reneszánsz hagyományt követi Donatello óta, szintén tabernákulum fölött fekvő hősies koldusa nem kellett hogy függjön Donnerétől; rokon előképekre visszavezethető. Stammel felismerte, hogy a barokk retorika nyelve inkább csak az apátságához tartozók számára érthető, de nem az az egyszerű híveknek. Ezért hozzájuk kellően hangosan fordult, nem látomásos-távolságtartó módon, mint Donner. Tarkára festett színpadi építményben, amely itt is Amiens városkapuját jelenti, a viszonylag kis belső térben lenyűgöz a három lovascsoport – kétoldalt ti. Szent Pál megtérése és Szent Eligius látható –, a néző téraryaira való tekintet nélkül. A Donner-nál tudatosan visszafogott szenvedély uralja a jelenetet elképesztő változatossággal – maguknál a lovaknál is. A testszín és a lovak naturalisztikus felülete a közlés érthetőségét támasztja alá, ellentétben az általánosság szintjére emelt ólom-szoborral. Az aranyozás csak növeli a drágaságot. Stammel előszeretettel tárja a néző elé a szentek attribútumait úgy, hogy azok alapján a legendák elmesélhetők legyenek, a hívekből csodálkozást és megértést válthassanak ki. Az egyházi művészetre vonatkozó tridenti előírások itt még a 18. században is jelen vannak. Mindezek azonban, ismét ellentétben Donner udvari-akadémikus stílusával, a provinciális művészet legmagasabb fokának ismérvei, ahogyan azt Günther Heinz az Alpok vidékének barokk művészetére kifinomult módon kidolgozta. [50] A fogalom nem lebecsülő, hanem változatlan alkotási elveket próbál lényegükben, meghatározott társadalmi közegben megragadni.

Ingeborg Schemper-Sparholz

JEGYZETEK

*A tanulmány német nyelvű, kissé bővebb eredetije *Ein Reiterdenkmal am Altar. Gedanken zum Preßburger Hochaltar von Georg Raphael Donner aus Anlaß einer Gegenüberstellung zu Josef Stammel's Hochaltar der Schloßkirche St. Martin bei Graz* címmel megjelent in: *Famosus Statuarius Josef Stammel 1695–1765. Barockbildhauer im Auftrag des Benediktinerstiftes Admont*. Katalogus, Admont 1996, 82–93.

1 A. Schmerich: Über Donners Martin-Altar zu Preßburg und Stammel's Hochaltar in St. Martin bei Graz. *Blätter des christlichen Kunstvereines der Diocese Seckau* XXIX. 1898. Nr. 3., 33–

37, Nr. 4., 45–49 elsősorban a színpadszerű felépítésről, a Szent Márton-csoport emlékmű-jellegéről és a közvetlenül a tabernákulumon fekvő koldus aktfigurájáról

2 A. Pigler: G. R. Donner. Leipzig–Wien 1929, 46.

3 Stammel oltáráról lásd még H. Sweigert és P. Volk tanulmányait in: Josef Stammel i. kat. 1996, 74 skk. és 106 skk.

4 M. Pözl-Maliková: Juraj Rafael Donner a Bratislava. Bratislava 1993, 35 skk. Utó: G. R. Donner: Hl. Martin mýt dem Bettler. In: *Barock in der Slowakei* (Sonderheft Pamiatky a múzea). Bratislava 1992, 28–30.

5 P. Fidler: Georg Raphael Donner – Baudirektor und Architekt. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 1996 (megjelenés alatt)

6 M. Mojzer: Die Szenische Ordnung des Preßburger Hochaltars von Georg Raphael Donner. In: Georg Raphael Donner 1693–1741. M. Krapf hrsg. Katalógus, Wien 1993, 101–107, további irodalommal

7 A Jagelló-uralom végétől (1526) a Habsburgok egyben magyar királyok is, jóllehet, Csehországgal ellentétben Magyarország nem tartozott a (német–)római birodalom kötelékébe. A magyar nemesség és az egyház középkorban szerzett külön jogait VI. Károlynak a török veszély elhárulása után sem sikerült visszaszorítania. L. G. Mraz–G. Schlag red.: Maria Theresia als Königin von Ungarn. Katalógus, Halbturm 1980

8 Mária Terézia az örökösödési háborúhoz megszerezte a magyar rendek támogatását. Az 1741-es országgyűlésen ezért ismét betöltötték a nádori tisztséget, mégpedig gróf Pálffy János országbíró, Esterházy hercegek barátja személyével. Síremléke Balthasar Ferdinand Molltól a pozsonyi dómban volt, erről az ovális portré-dombormű ma Királyfán (Králová pri Senci, Szlovákia) található.

9 A „császársztílus” fogalmáról I. F. Matsche: Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils”. Berlin–New York 1981. A fogalomnak az udvari–akadémikus szobrászat stílusára történő kiterjesztését kísérlete meg I. Schemper–Sparholz in: Georg Raphael Donner i. kat. Wien 1993, 129 skk.

10 A. Höller SJ: Augusta Carolinae Virtutis Monumenta seu Aedificia a Carolo VI. Imp. Max. P(ater). P(Patriae). per Orbem Austriacum Publico Bonó posita. Wien 1733. Az oltár ugyan csak 1735-ben készült el, de 1741, Mária Terézia magyar királynőként való megkoronázása előtt sem ismerék róla említést.

11 Gróf Esterházy Imre (1663–1746) mecénási tevékenységéről I. P. Voit: Franz Anton Pilgram. Budapest 1982; G. Galavics: Antonio Galli Bibiena in Ungheria e in Austria. Acta Historiae Artium XXX. 1984, 187 skk. Érdekes személyiségéről nem készült még modern életrajz.

12 M. Pötzl-Maliková: Zum Programm des Stiegenhauses in Schloß Mirabell. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 1966, megjelenés alatt

13 A Donner-attribúció megerősítését I. Malíková i. m. (4. jegyzet) 33–34. Uő in: Georg Raphael Donner 1693–1741 i. kat. Wien 1993, 261–263, 20 szám. A római példákhoz: J. Montagu: Roman Baroque Sculpture. New Haven–London 1969, 49 sk.

14 A Liechtenstein-gyűjteményben végzett tanulmányok eredményesüléséről I. L. Ronzoni: Beobachtungen zu den frühen Statuetten G. R. Donners. Stadel-Jahrbuch 16. 1995, megjelenés alatt

15 Ch. L. Hagedorn: Lettre à un amateur de la Peinture avec les éclaircissement historiques... Dresden 1755, 332: „Ses progrès dans la sculpture sont d’autant plus étonnant, qu’il n’avoit vu l’Italie que pour y acheter du marbre.”

16 Ezen a ponton G. Künstlerhez csatlakozom: Über den Donner-Brunnen in Wien. Alte und Neue Kunst 1952, 99 skk., aki a Mehlmarkt kútjának figuráiban a San Lorenzo melletti Medici-kápolna élményének visszfényét látja. M. Pötzl-Maliková (Über die Beziehungen Donners zur italienischen Kunst. Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung 44. Nr. 1–2. 1992, 17 skk.) kételkedik ebben, amíg források meg nem erősítik a tanulmányút tényét. A becsvágy, hogy elsőrangú fémszobrászá váljék, inkább a firenzei hagyományhoz vezet, mint Rómába.

17 „...damit nemlichen in dero Erb-Königreich und Landen all-jene Künsten eingeführet, verbessert oder vermehrt werden, welche demselben zu einer zierde, mehreren aufnahm und nutzen gereichen, und dero unterthanen zur Erlehnung aufmunderen... nach dem exempl dessen, was bey anderen Nationen zu ihrer sonderbarer hochachtung und nicht geringen aufnahm des comericj practiziret wird...” – idézi I. Schemper–Sparholz: G. R. Donner und seine Rezeption an der „kaiserl. freyen Hof-Academie der mahlerey / bildhauerey / und Bau-Kunst” im 18. Jahrhundert in Wien. In: Georg Raphael Donner i. kat. Wien 1993, 130. Itt még a többi országgal versenyben törté-

nő minőségjavításról is szó van, ahogyan Wilhelm Beyer kutatja a század végén a német művészet önálló nemzeti komponenseit: W. Beyer: Die Neue Muse oder der Nationalgarten den akademischen Gesellschaften vorgelegt von ihrem Mitglied... Wien 1784

18 M. Bél: Notitia Hungariae Novae geographico-historico... Viennae 1735

19 L. Fischer SJ: Ruhm-würdigste Thaten für Gott und das Apostolische Reich des Hoch-würdigsten Herrn / Herrn Emerici aus denen Grafen Esterhazy von Galantha... Preßburg 1746

20 A regotizálás során fedezték fel újra. C. Rimely: Capitulum insignis Ecclesiae collegiatae Posoniensis ac S. Martinum ep. olim SS. Salvatorem. Posonii 1880; J. Žáry–A. Bagin–I. Rusina–E. Toranova: Der Martinsdom in Bratislava. Bratislava 1990, 114–115.

21 L. Fischer i. m. (19. jegyzet) hangsúlyozza emlékbeszédében, hogy Esterházy szerénységből sohasem tette föl alapításaira a hercegi címet. Mégsem említi egy azonosító portré lehetőségét.

22 M. Bél i. m. (18. jegyzet)

23 II. Mátyás koronázásánál felismerhető egy szárnyasoltár, jelenetes ábrázolással a közepén, I. Lipótén háromrészes retábulum Szent Márton köpenyadományával a középrészben, Szent Sebestyén és egy karddal ábrázolt női szent alakjával kétoldalt. A koronázás mindig az e célra felállított, oszlopok által hordott baldachin alatt, az előtérben zajlott. I. József koronázásánál már textildachinról van szó, míg a háttérben a régi főoltárt egy efemer, oszlopos ünnepi dekoráció takarja. L. Š. Holčík: Korunovačne Slavnosti Bratislava 1563–1830. Bratislava 1986, 39, 50, 52. kép.

24 J. Ellenbogen: Zur Erinnerung an die feierliche Consecration des neu errichteten Hochaltars im restaurierten Sanctuarium des Krönungs-Domes in Preßburg. Preßburg 1867, ...: „Was aber den Altar betrifft, so sind wir der Ansicht, daß es nicht nur keine Kunst, sondern ein Pfuscherwerk war. Ohne aller Composition, Schwung und Bedeutung stand es da, um ein Werk der erhabensten christlichen Kunst zu verunglimpfen. Die Säulen waren aus Baustein mit Stucko überzogen und nicht Marmor, die vielgepriesene Krone war aus Draht zusammengeflochten, mit Gyps überzogen und vergoldet. Die Figuren derselben waren auf gewöhnlichem Goldpapier schlecht gemalt. Endlich, daß wir noch jener Engelgestalten gedenken, die das Monument St. Martin umgaben und auf der östlichen Apsiswand hinter dem Altare angebracht waren, so müssen wir erwähnen, daß diese aus Stroh, Hadern und Gyps modellirt waren. Das massenhafte mag wohl imponierend gewirkt haben... aber die christliche Kunst muß das Gepräge der Begeisterung an sich haben, wenn es die Seele des Menschen zu Gott erheben will.”

25 L. Popelka: Castrum Doloris oder „Trauriger Schauplatz” – Untersuchungen zu Entstehung und Wesen ephemerer Architektur. Wien 1994

26 Gyakran utaltak arra, hogy az angyalok nemcsak a tabernákulum, még inkább a koldus alakjában megjelenő Krisztus felé adorálnak, hanem a koronázási szertartás keretében a királynak hódolnak. Jóllehet ez nem felel meg Donner valódi intenciójának, aki az angyalokat az oltár előtti szemlélőhöz képest elforduló profilban mutatta és ezáltal az elmélyültség kifejezését idézte elő, mégis, a királykoronázások képi krónikáit újrainterpretálták kapcsolatukat. II. Lipót koronázásának színezett litográfiáján pl. egy magyar történelmi jelenetekkel díszített paravánforma képfal vonja be a főoltárt a szertartás terébe. Az angyalok a király felé fordulnak, akit éppen a hercegek koronáz (Holčík i. m. 80).

27 1735-ben tették be a napablakot, adatát I. Malíková i. m. (4. jegyzet) 37.

28 Az ezüstszürke, fehér–arany színhatás az ez időben kedvelt grisaille-okra emlékeztet, mint Daniel Gran freskóján a Hofbibliothekban, amely a Donner-követők számára is meghatározó volt. L. pl. Český Krumlov kastélykápolnájának színezését Donner-idéztetel.

29 H. Ammerbauer: Studien zur Vita Sancti Martini des Venantius Fortunatus. Kézirat disszertáció, Wien 1966

30 A. Jávör: Donner als Unternehmer. Kollektive Monumentalwerke und Werkstattarbeiten. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 1996, megjelenés alatt. A program magában foglalta Krisztust, Máriát és a tizenkét apostolt, továbbá résztint helyi szentek és rendalapítók sorát, köztük Szent Imrét és Alamizsnás Szent Jánost.

31 Buzási E. szerint Esterházy Imre a koronázási székhelyen felállított nemes lovas képében a királyválasztó joguktól sokáig megfosztott magyar rendek méltóságát kívánta visszaadni: III. Ferdinánd mint magyar király (Justus Sustermans ismeretlen műve az egykori Legánés-gyűjteményből). In: Annales de la Galerie Nationale Hongroise 1991, 151.

32 A 17. században Lippay György érsek a gárkánnyal küzdő Szent Györggyel azonosította magát egy lovasszobron, amely a híres pozsonyi püspöki kertben volt felállítva. Ez azonban nem portré: I. Rusina: Die Statuengruppe des hl. Georg in Bratislava. Ars 77/81. 1–4, 108 skk.

33 L. Fischer i. m. (19. jegyzet) szól Esterházy örökölt vagyonáról, amelyet teljes egészében szociális alapítványokra és harminc templom felépítésére, ill. felújítására fordított. Világosan utal politikai befolyására is és a Habsburg-uralkodóházzal szembeni lojalitására is. Más összefüggésben kifejtetten hasonlíttja Szent Mártonhoz: „... und ware dem Himmel kein so angenehmes Schau-Spiel, da selber MARTINUM den Heiligen Bischoff bey der Kayserlichen Tafel Maximi, von dessen Ehe-Gemahl bedienet, ansahe; als da er EMERICUM einen gleichfalls heilig-mäßigen Bischoff unter den Hochgericht mit dem begnadigten Armen-Sünder speisend zu Agram bewunderet. Zweiffle nicht; daß allda die engel selbstn EMERICUM bedienet...”

34 Pozsony mint „második Rómát” („zweites Rom”) tartja számon L. Fischer i. m. (19. jegyzet), amikor a trinitárius templom Antonio Galli-Bibiena festette látszatkupoláját „másik Pantheonnak” („anderes Pantheon”) nevezi és a festőt Bramantéhoz és „Bonarota”-hoz hasonlíttja.

35 Ebben az összefüggésben nincs sok értelme az apszidiális kolonnádos oltártípust a francia elő-klasszicizmusból, így a Val de Grâce 1669-es tabernákulumából vagy Le Brun párizsi Ágoston-rendi templomából levezetni, mint azt P. Fidler i. m. (5. jegyzet) E. Hubalára hivatkozva javasolja, I. E. Hubala: Apsidiale Barockaltäre. In: Forma et subtilitas. Festschrift für W. Schöne zum 75. Geburtstag. Berlin 1986, 145–168.

36 H. Karner: Der Hochaltar von Maria Taferl, ein Werk des Joseph Mathias Götz. In: Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1994/95. Linz 1995, ... Vö. Prunner tervének leírását és J. M. Götz végleges megoldását. A fájdalmas Madonna kegyoltárát Maria Taferlben egyfajta „gyászkapu” segítségével építette át Götz, amely arra utal, hogy a 18. században az ünnepi dekorációk terminológiáját használták oltárok megoldására.

37 Ahogyan ez J. Stollnak, egy kéziratos szemináriumi felvételi dolgozatában a bécsi egyetem Művészettörténeti Intézetében meggyőzően sikerült.

38 L. Fischer i. m. (19. jegyzet) leírja a hercegek utolsó, közvetlen halála előtti zárandoklatát Mariazellbe.

39 Az ólomöntést mindenekelőtt Franciaországban és a müncheni udvarban – ahol Donner megismerhette –, kerti szobrokhoz kedvelték. Plinius Hist. Nat. XXXIV. (R. König kiadása, München–Zürich 1989) szerint az ön mellett az ólom erősebb hozzáadása ókori fémötvözeteknél éppenséggel szokásos volt. Ezt római szobrocskák modern elemzése is megerősítette (I. Kommentar 180.) Már az ókorban tudatában voltak annak, hogy az ötvözetek összetételével bizonyos színhatásokat lehet megelőzni.

40 Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. O. Schmitt hrsg. Stuttgart 1948, 1182 hasáb: Bronze. – Plinius feltételezi, hogy a bronzszobrok aranyozása római találmány (Hist. Nat. XXXIV. IX. 15.). A 19. században mindenesetre a „régiekre” hivatkoznak – utalással Ludwig Schwanthaler műhelyének praxisára –, amikor Ferenc császár bécsi emlékművének aranyozásáról van szó. S. Krása-Florian: Pompeo Marchesi Kaiser-Franz-Denkmal in Wien – Die kunsthistorischen Beziehungen des Kaiserhofes zu Lombard-Venetien 1814–1848, in: E. Springer–L. Kammerhofer hg.: Archiv und Forschung. Das Haus-, Hof-, und Staatsarchiv in Seiner Bedeutung für die Geschichte Österreichs und Europas. München 1993, 233.

41 L. B. Alberti's kleinere Kunsttheoretische Schriften. H. Janitschek hrsg. Wien 1877, 90 sk. Ezt a fontos utalást Prof. Rudolf Preimesbergernek köszönheti a szerző, akivel a Stammel-szimpozion során konzultált. Eddig még nem sikerült azonosítani Alberti megállapításának antik forrását. Leopold Fischer i. m. (19. jegyzet) Donnert, éppen pozsonyi főltára révén Phidiashoz és Praxiteleshez hasonlíttja, akik Pliniusnál is elsősorban a fém-szobrászattal összefüggésben szerepelnek.

42 Figyelemre méltó, hogy Nepomuki Szent János sajátos kötődése Csehországhoz éppen Prágában, a síremléken háttérbe szorul. 1694-ben egy ornamentálisan feloldott baldachin fölött, melyen a Vencel-korona volt, emelkedett a szent álló alakja, 1725-ben kitárt karokkal a rudolfi házi koronán, ilyenformán az 1731-es programból hiányzik a Csehországhoz, illetve a birodalomhoz kötődés jegye. L. F. Matsche in: Johannes von Nepomuk. Katalógus, München 1993, 168 skk. Az 1694-es síremlékről úgy vélte, hogy „Damit wird vielleicht Johannes dem hl. Wenzel, den höchsten böhmischen Landesheiligen »verbrüdet« und gleichgesetzt”. – Hasonló kapcsolatra törekedtek Pozsonyban Szent Márton és Szent István között.

43 Esterházy Imre művészetpolitikája nyílt tudatossággal kötődött az ellenreformáció eszméihez. A szentsíztétel hangsúlyozása és igazolása (Nulli sanctorum / sed ipsi Deo Sanctorum / quamvis in memoriam sanctorum / constituimus Altaria – az Alamizsnás-kápona bejárata fölötti felirat) janzenista eszmék beszivárgása és a protestantizmus elterjedése, illetve többek között a protestánsoknak a Habsburg-országokból és Salzburgból történt kitelepítése miatt is erősödhetett (W. Kapner: Der Heiligenkult in Wien und seine Träger. Wien 1978, 40 skk.). 1736-ban Kollonitz Zsigmond gróf Bécsben benyújtotta a császárnak „Gravamina contra haereticos” című írását, amellyel ő is szembefordult a császár környezetében élő egyfajta Szentszékellesen magatartással.

Christian Alexander von Sachsen-Seitz 1725-ben bekövetkezett halála előtt röviddel vezette be Pozsonyba a Nepomuki Szent János-kultuszt és tiszteletének egy szobor emelésével is hangot adott. Esterházy Imre ezt a kultuszhelyet továbbfejlesztette mintegy Theatrum Sacrum gyanánt, egyúttal kezdeményezte egy „magyar” János, az Alamizsnás tiszteletét. Ebben az összefüggésben is gyakran ábrázolták Nepomuki Szent Jánost. L. M. Pözl-Malikova: Bývalé súsošie sv. Jána Nepomuckého na Primacialnom námetstí v Bratislave. Ars 1990, 69 skk.

44 Magyar földön császári alapítású az 1731-es győri engesztelési-emlék, a Frigyláda-szobor, I. F. Matsche i. m. (9. jegyzet) 119 skk., 210 skk. VI. Károly 1725-ben egy drága püspöki ornátust adományozott a Szent Márton-dómnak és még 1725-ben finanszírozta Christian Alexander von Sachsen-Seitz püspök síremlékét. Esterházy Imre vállalkozásaival összefüggésben nem hallani császári ráfordításokról. A főltár költségeit teljes egészében a hercegerseki pénztár fedezte, amely tovább növeli nemzeti jelentőségét.

45 Felidézhetők a síremlék és a lovasszobor régi kapcsolata, mint a Scaliger-sírok Veronában és amilyenek Donatello a padovai Gattamelata-emléket tervezte.

46 Donner ismerhetett olyan kisbronzokat is, mint Barthelemy Prieur: IV. Henrik lovon. L. Von allen Seiten schön – Bronzen der Renaissance und des Barock. Katalógus, Berlin 1995–96, Kat. Nr. 146.

47 Van Dyck kompozícióját grafikai reprodukciókról is ismerték. A koldus Donner megfelelő figurájához hasonlóan bekötött fejű.

48 Mojzer i. m. (6. jegyzet). Ezzel a városi plébániatemplom Megváltó-patrociniuma is számba jöhetett.

49 A modell B. Ammanati tulajdonában volt, aki azt a firenzei Accademia di disegnonak ajándékozta (Firenze, Casa Buonarroti). Michelangelo jelentőségét Donner számára, kivált a Medici-kápolnáét Künstler i. m. (16. jegyzet) felismerte és a Providencia-kút elemzésében meggyőzően kifejtette. A későbbi kutatás ismét háttérbe szorította ezt az összefüggést. Meggondolandó az is, hogy Michelangelo Hans Adam v. Liechtenstein számára különösen megbecsült művész volt. Megszerezte M. Soldani Bacchuszának bronz utánöntését és az augsburgi Rath ékszerész közvetítésével Michelangelo-figurák gipsz-redukcióit.

Lehetséges, hogy ezek közül egyesek később a bécsi akadémiára kerültek, ahol F. Christian Scheyb láthatta, s említi őket az „Orestrion”-ban. Egy firenzei utazás a Donner számára oly fontos mindkét komponensre – Michelangelo és a késő reneszánsz szobrászat – magyarázatot adna.

50 G. Heinz: Die figürliche Künste des 17. und 18. Jahrhunderts in Österreich. A bécsi egyetem 1978–79-es előadásának

kézirata. Heinz Nicola Michailow Troger és Maulbertsch művére kifejlesztett gondolatait vezette tovább, aki úgy vélte, hogy: „Die »Formkraft« der provinziellen Kunst tritt unmittelbaren Affekt zutage. Diesem wird die vorstellungsbedingte stilbildende »Formgestalt« gegenüberstellt.” N. Michailow: Österreichische Malerei des 18. Jahrhunderts – Formgestalt und provinzieller Formtrieb. Frankfurt 1935

MAGYAR ÉPÍTÉSZEK KÜLFÖLDI TANULMÁNYAI A 19. SZÁZAD MÁSODIK FELÉBEN

A 19. század derekán, az 1867-es kiegyezés nyomán beköszöntő gazdasági fellendülés markáns módon jelentkezett a magyarországi építészetben. Megindult egy fél évszázadig tartó, és csak az első világháborúval megbicsakló építési konjunktúra. A fejlődés páratlan lehetőségeket kínált az építészeknek mind a gyorsan megszerveződő állami, mind az egyre gyarapodó magánszférában. A hazai építészoktatás azonban nem volt, nem lehetett felkészülve az ugrásszerűen jelentkező igényekre, és még jó ideig nem tudott megfelelő számú és felkészültségű építészt kibocsátani.

Annak ellenére sem, hogy már a század közepén voltak biztató kezdemények a magyarországi építészképzés területén. 1850-ben a budai Institutum Geometricum beolvadt az 1846-ban alapított József Ipartanodába, és 1856-ban az intézmény felvette a – már önmagában is magasabb igényekre utaló – József Politechnikum nevet. 1860-ban a németet felváltotta a magyar oktatási nyelv, és Sztoczek József, az újonnan kinevezett igazgató elindította az oktatás modernizálásának és európai szintre emelésének programját.[1] Az 1863/64-es tanévtől az építészeti tanítása nagyobb hangsúlyt és több óraszámot kapott, megalakult a mű- és díszépítészeti tanszék; ennek első vezetője Szkalnitzky Antal lett. 1871-ben a tanintézet József Műegyetem néven egyetemi rangot kapott, és ez idő tájt két jeles tanár kezdte meg itt működését: a később Magyarország vezető építészeiként számon tartott Steindl Imre és Hauszmann Alajos. Egyéniségük még a századforduló után is rányomta a bélyegét a műegyetemre.

Azonban a magas szintű, tömeges oktatás megteremtése hosszú folyamatnak bizonyult. A fellendülés kezdettől még évtizedeknek kellett eltelnie ahhoz, hogy a József Politechnikum, illetve a József Műegyetem színvonala és oktatási kapacitása elérje a nyugat-európai testvérintézményekét. Az 1870-es években és a nyolcvanas évek első felében az építészeti szakosztályban az általános jellegű tantárgyak túltengése miatt csekély volt a ténylegesen építészeti – elméleti és gyakorlati – órák száma, bár a még mindig csak három-négy főre szaporodó oktatói gárda számára ez is nagy megterhelést jelentett. Nem csoda, hogy az említett időszakban az építész-hallgatók száma évfolyamonként egy tucat körül mozgott.[2] „A kir. József-műegyetem akkor még egészen fejletlen, habár »egyetem« jelzésű, de nem egyetem szervezetű főiskola volt” – jellemzi a korai időköt az intézmény egykori prominens tanítványa, Ney Béla.[3]

Az áldatlan állapotok orvoslására 1882-től kezdve reformokat vezettek be: a hagyományos tanszabadságot fegyelmezett tanrend váltotta fel, az építész-tanszékek számát megnövelték, új erők kapcsolódtak be az oktatásba. A műegyetem Múzeum körüli új, korszerű épületének 1883 novemberében történt megnyitása az intéz-

mény tárgyi infrastruktúrájának ugrásszerű javulását jelezte. Az erőfeszítéseknek köszönhetően 1884-től kezdve a mérnök- és építész-hallgatók száma folyamatosan emelkedett: 1885/86-ban már több mint 50 volt, ami 1899/1900-ra mintegy másfél százra növekedett.[4]

Amíg azonban a reformok a század utolsó évtizedében nem éreztették jótékony hatásukat, a nagy kereslet kielégítésére a kézenfekvő megoldást – az építész-importon kívül – magyar fiatalok külföldi képzése jelentette. Ez az építési konjunktúra beköszöntével nagyon hamar bevett gyakorlattá vált. „Általánosan elfogadott szokás, valóságos dogma, hogy ki építőművész akar lenni, annak több évig külföldi intézetet kell látogatnia”



1. Foerk Ernő bécsi vázlatfüzetének egy lapja. Részletrajzok Viollet-le-Duc nyomán, 1890 körül (MÉM)



2. Foerk Ernő bécsi vázlatfüzetének egy lapja. A Wiener Bauhütte figurái, 1890 (MÉM)

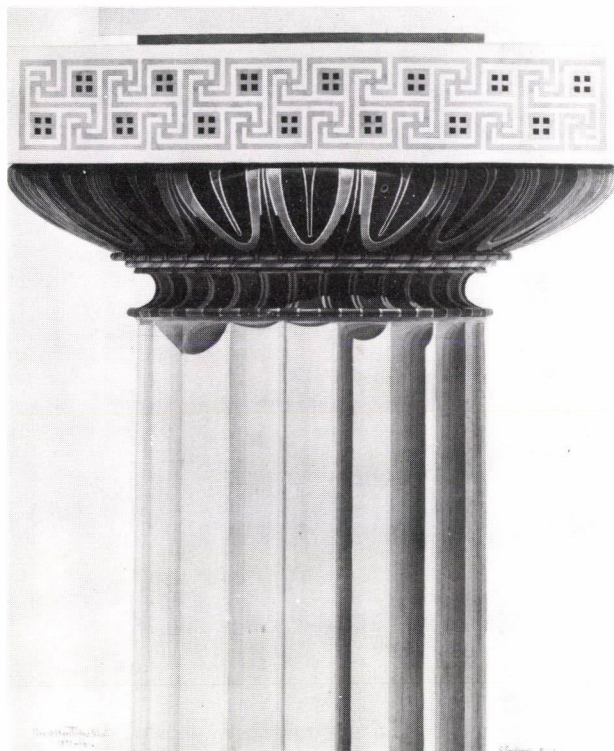
– kesergett még az 1880-as évek derekán is a Művészeti Ipar névtelen cikkírója.[5]

A század első felében tevékenykedő magyar építészek közül a legjelentősebbek, mint Pollack Mihály és Hild József – a hiányos dokumentumok szerint – szintén látogattak külföldi akadémiákat.[6] Kisebb mesterek megfordultak például a bécsi Polytechnikumban, ahol általában rövidebb és alacsonyabb szintű kurzusokat végeztek. Kötelező vándorlásuk során a legények jó része már eleve járt külföldön.[7] Külföldi iskolázottságú volt néhány, a század második felében főszerepet játszó, de képzését még 1850 előtt megszerző építész, mint Ybl Miklós, Weber Antal és Feszl Frigyes.[8] Azonban a külföldön tanulók száma és az ott végzett stúdiumok szintje 1850, de különösen 1860 után rohamosan emelkedett, hogy aztán a folyamat az 1870-es és 80-as években érje el csúcspontját.[9] A József Műegyetem növekvő vonzerejének köszönhetően azután egyre kevesebben mentek külföldre tanulni, de külföldi tanintézetekben ezután is mindig akadtak magyar hallgatók, a nemzetközi fejlődéssel való egészséges kapcsolat ezen formája soha nem szűnt meg.

A 19. század második felében a felsőfokú építészképzés jelentős átalakuláson ment át Közép-Európában. Az általános műszaki képzést nyújtó politechnikumokban megindult a specializálódás, egyebek közt az építészet oktatásának területén. Bécsben például 1866-ban állított

ták fel a magasépítés és építészet tanszékét a jeles építész, Heinrich Ferstel vezetésével.[10] A megnövekedett ambíciókat az intézmények névváltozása is jelzi: a *Polytechnikum*, a *Polytechnische Schule*, illetve *Polytechnisches Institut* helyett új nevük gyakran *Polytechnische Hochschule* vagy *Technische Hochschule* lett. Ez történt például Bécsben, Münchenben, Zürichben és Karlsruheban. Későbbi, általában 20. századi fejlemény a *Technische Universität* név felvétele. (Zürich e tekintetben kivétel, ami nem érintette az oktatás igen magas színvonalát.) Mint láttuk, hasonló törekvés jellemezte a rosszabb pozícióból induló magyarországi testvérintézményt is. A technikai oktatás színvonalának növekedésével az akadémiák mint az építészképzés színhelyei fokozatosan háttérbe szorultak. A müncheni Képzőművészeti Akadémiáról (Akademie der bildenden Künste), melyet egykor Ybl és Feszl is látogatott, 1850 után számottevő magyar építész már nem került ki, s a tisztes intézménybe utoljára 1864-ben iratkozott be magyar építész-hallgató.[11] Aki később ilyen ambíciókkal ment a bajor fővárosba, a Műszaki Főiskola (Technische Hochschule) felé vette útját. (Érdemes összevetni ezt a fejleményt a müncheni akadémia vezető pozíciójával a magyar festőképzés terén, amely a 19. század második felében egyértelmű volt.) A berlini Építészeti Akadémia (Bauakademie), ahol egykor Schinkel, Stüler és Lucae oktatott, 1879-ben az Ipari Akadémiával (Gewerbeakademie) Műszaki Főiskola (Technische Hochschule) néven egybeolvadt.[12] Kivétel a bécsi Képzőművészeti Akadémia (Akademie der bildenden Künste), amely megállta a helyét a Műszaki Főiskolával (Technische Hochschule) folytatott versenyben,[13] de ehhez olyan kiemelkedő személyiségeket kellett sorompóba állítania, mint Friedrich Schmidt, Theophil Hansen, illetve később Otto Wagner. Közép-Európától nyugatra fekvő, de számunkra fontos tanintézet volt a párizsi École des Beaux-Arts, ahol 1819-től tanítottak építészetet; az akadémiai jellegű intézmény tevékenysége és népszerűsége a 19. század második felében nemhogy csökkent volna, hanem ekkor érte el csúcspontját.[14] Megint más utat járt a hagyománytisztelő Anglia: itt oktatási intézmények helyett az egyes építészek irodáiban nyerhettek képzettséget az arra vágyók.[15]

Amilyen színes a tanintézetek folytonosan alakuló kaleidoszkópja, annyira változatos kép bontakozik ki az intézményről-intézményre, országról-országra járó magyar építészhallgatók léptei nyomán.[16] Néhány fontos tanintézet anyakönyveiből már kigyűjtötték a magyar hallgatók névsorát. Megtörtént a bécsi Képzőművészeti Akadémia anyagának ilyen irányú feldolgozása,[17] akárcsak a müncheni akadémiaé[18]. Ismerjük a zürichi Eidgenössisches Polytechnikum[19] és a párizsi École des Beaux-Arts magyar hallgatóit[20]. A berlini Építészeti Akadémia anyakönyvi iratai 1868 előttről nem maradtak fenn,[21] nyomtatott névsor a hallgatókról nem készült; az 1868 utáni anyakönyvek átnézése azonban szempontunkból még nem történt meg. A bécsi Műszaki Egyetem (Technische Universität) levéltárában hozzáférhető az elődintézmény iratanyaga; ennek, valamint a müncheni Polytechnikum iratainak feldolgozása komoly nyereséget jelentene.[22] Ezek a dokumentumok természetesen csak a tanintézményekben regisztrált, tehát szabályosan beiratkozott magyar diákokról ad(ná)nak felvilágosítást, a vendéghallgatókról nem. A magyar építészek külföldi képzésének feltárásához ezért is szükséges lenne alapos építész-monográfiák sora, illetve álta-



3. Györgyi Géza berlini tanulójaja. Antik oszlopfő, „Bez. Boetticher, W. S. 1873–74” (MÉM 69.026.35)

lában a korszak magyar építészetének alaposabb ismerete. Amíg ez nem történik meg, minden ilyen irányú áttekintés csak vázlatosnak és provizórikusnak tekinthető.

Bevett gyakorlat volt, legalábbis az 1850-es és 60-as években, hogy a magyar építészelő két lépcsőben végezte el építészeti tanulmányait – előbb egy politechnikumot, majd egy akadémiát látogatott. Ez történt Szkalnitzky Antal (1836–1878) esetében, aki 1854–57-ben a bécsi Polytechnikumba, 1857–59-ben a berlini Építészeti Akadémiára járt.[23] Ismereteink szerint ő volt az első magyar, aki az utóbbi jeles intézményben tanult; ez a mozzanat a magyar építészképzés és a magyar építésszet addig lényegében Bécsre, Milánóra és Münchenre szorítkozó horizontjának kitágulásáról is tanúskodik. Nem sokkal Szkalnitzky után látogathatta a berlini akadémiát Unger Emil (1839–1873).[24] Bécsben és Berlinben végezte tanulmányait Kolbenheyer Ferenc (1840–1881) is.[25] Akárcsak egykor Ybl,[26] hat évet tanult a bécsi Polytechnikumban Schulcz Ferenc (1838–1870), majd 1860-tól 1864-ig a bécsi akadémia hallgatója volt.[27]

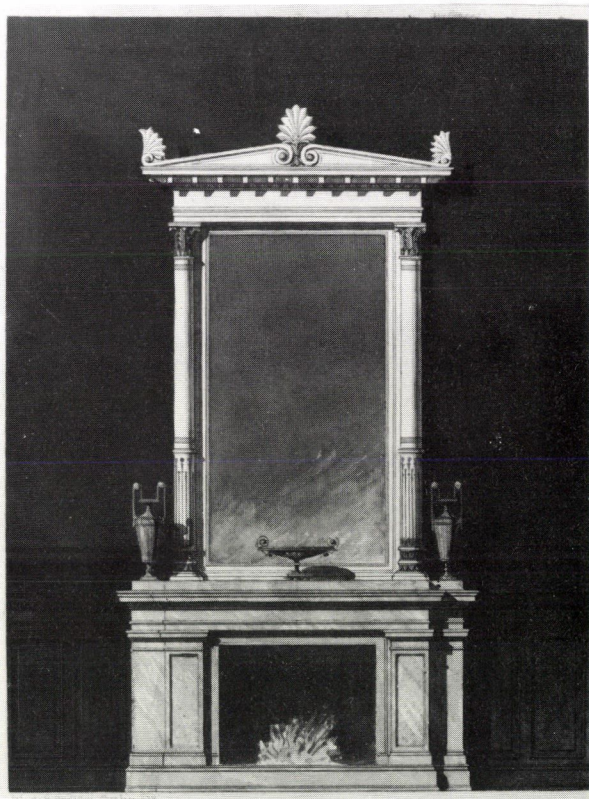
Magyar építészek az 1850-es években jutottak el először az École des Beaux-Arts-ra is. Első magyarként Kauser István iratkozott be a párizsi intézménybe 1852-ben, ahol 1856-ban megszerezte a diplomát.[28] 1859 őszétől egy éven keresztül Szkalnitzky tartózkodott a francia fővárosban, ahol „szabad idejében s különösen az esti órákban az »École des b[e]aux arts« előadásait hallgatta”.[29]

A bécsi Polytechnikumot a zürichi Eidgenössisches Polytechnikumra váltotta fel Feszty Adolf 1866-ban,[30] ami arra utal, hogy a Gottfried Semper nevével fémjelzett svájci tanintézet felülmúlta bécsi testvérintézményét. Az 1860-as évek közepétől itt tanuló magyarok[31] –

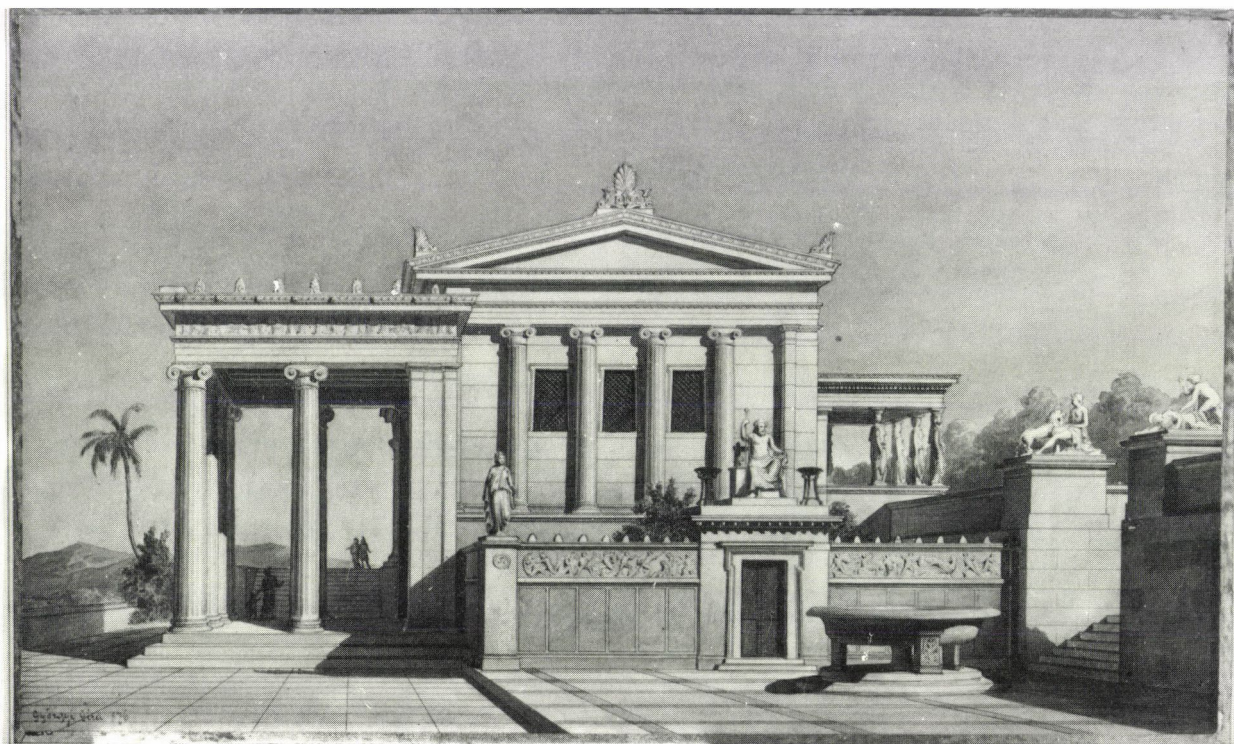
Freund Vilmos (1846–1922?)[32] 1864–67-ben, Hubert József (1846–1916)[33] 1865–69-ben, Schannen Ernő (1853–1924)[34] 1870–73-ban végezte stúdiumait Zürichben – nem is érezték már szükségét, hogy ezután valamely akadémiaira menjenek.

Az ambíciózus magyar fiatalok egy része a budai politechnikumot választotta első felsőfokú iskolájául,[35] innen ment külföldi tanintézetbe. Így a budai politechnikum növendéke volt Steindl Imre (1839–1902), mielőtt 1859-ben a bécsi akadémiaira be nem iratkozott; 1860-ban újból Budán találjuk, mint a politechnikum tanársegédjét, hogy tanulási vágytól hajtva nemsokára megint Bécsbe, az akadémiaira menjen, ahol 1867-ig maradt.[36] Schulek Frigyes (1841–1919) szintén a budai politechnikumban kezdte tanulmányait (ahol többek közt Steindl tanította), majd 1861-től 1867-ig szintén a bécsi Képzőművészeti Akadémia építészeti szakosztályának a hallgatója volt.[37] Mindketten előbb Van der Nüllnél és Sicardsburgnál tanultak, majd 1862-től Friedrich Schmidt osztályába léptek, akárcsak az imént említett Schulcz Ferenc. Ők voltak Schmidt első magyar tanítványai,[38] akiket számos magyar építészelőlt követett. Hauszmann Alajos (1847–1926), Lechner Ödön (1845–1914) és Pártos (Punczmann) Gyula (1845–1916) szintén a budai politechnikumból ment 1866-ban a berlini Építészeti Akadémiára, ahol két évig tanultak.[39] Fellner Sándor (1857–1944) a József Műegyetemen megkezdett tanulmányait 1873–76-ban a bécsi Képzőművészeti Akadémián folytatta.[40] Ő Theophil Hansen hallgatója volt, aki 1868-tól oktatott az akadémián.

Néhányan a budai politechnikumot, illetve műegyetemet – arra nem éppen hízelgő módon – egy másik

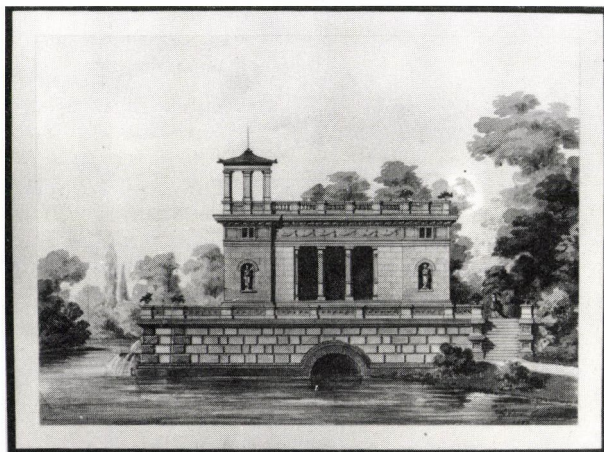


4. Györgyi Géza berlini tanulójaja. Kandalló tükrökörrel, 1874 (MÉM 69.026.16)



5. Györgyi Géza berlini (?) tanulórajza. Palota, 1876 (MÉM 69.026.46)

politechnikumra cserélték és csak azután mentek tovább valamelyik akadámiára. Kauser József (1848–1919) 1865-től a budai, majd 1868-tól a zürichi politechnikumban végzett tanulmányokat, hogy aztán 1872-ben az École des Beaux-Arts-ra iratkozzon be.[41] Pecz Samu (1854–1922) 1871-től két évig a József Műegyetem hallgatója volt, azonban „akkor az építészeti szakosztály még kezdetleges állapotban lévén”, átiratkozott a stuttgarti politechnikumba, majd tanulmányait 1876–78-ban Hansennál a bécsi akadémián fejezte be.[42] A kolozsvári Pákei Lajos (1853–1921) 1872-ben a József Műegyetemre iratkozott be, 1873-ban a bécsi Polytechnikumban folytatta tanulmányait, ezután 1876–79-ben a bécsi akadémián Theophil Hansen kurzusait hallgatta.[43]

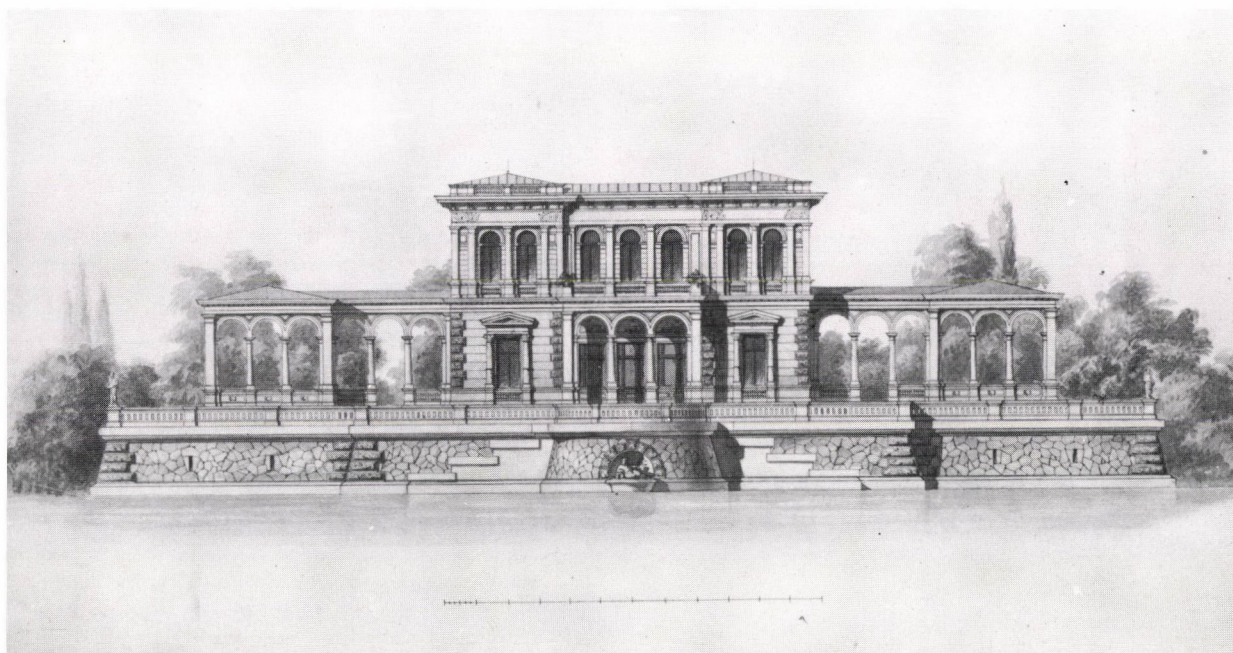


6. Györgyi Géza berlini tanulórajza. Villa, 1873 (MÉM 69.026.56)

Az 1880-ban megnyitott budapesti Iparművészeti Iskola növendéke volt Foerk Ernő (1868–1934), majd Pucher József építészeti irodájának alkalmazottja, mielőtt 1889–92-ben Friedrich Schmidt, illetve Viktor Luntz vezetésével a bécsi akadémián tanult volna.[44]

Működött egy kitűnő budapesti középiskola, ahonnan – a politechnikumot átugorva – számos fiatal került legmagasabb fokú építészeti tanintézetbe: ez a belvárosi főreáliskola volt.[45] Innen ment Gerster Kálmán (1850–1927) a bécsi akadémiára, ahol 1870–72-ben Hansen tanítványa volt,[46] akárcsak az aradi Halmay (Hatzenfratz) Andor (1852–?), aki 1872–74-ben hallgatta Hansent.[47] A főreál elvégzése után a Hauszmann-iroda „praktikánsa”-ként működő Alpár (Stöckl) Ignác (1855–1928) 1874–77-ben végezte a berlini Építészeti Akadémia kurzusait.[48] Ide járt Quittner Zsigmond (1857–1918), aki aztán a müncheni Műszaki Főiskolán tanult,[49] és Wellisch Alfréd (1854–1941), aki a karlsruhei testvérintézmény felé vette az útját.[50] A műszaki tanintézetek előretörését jelzi, hogy ezek ketten utána már nem érezték szükségét akadémiai tanulmányoknak. A korábban említett építészek közül a belvárosi főreáliskolába járt még Freund Vilmos, Lechner Ödön, Pecz Samu. Fellner Sándor és Schulek Frigyes is.

A karlsruhei Polytechnische Schule diákja volt 1865–67-ben Schickedanz Albert, aki szintén anélkül emelkedett az ország fontos építészei közé, hogy akadémiai képzésben részesült volna.[51] Csak akadámiára járt viszont Czigler Győző és Aigner Sándor. Az aradi Czigler (1858–1905) már építész apja mellett elsajátított „sok éves gyakorlati ismerettel bírt”, mikor továbbképzés céljából a bécsi Képzőművészeti Akadémiát felkereste, ahol 1869–72-ben Theophil Hansen osztályát látogatt.



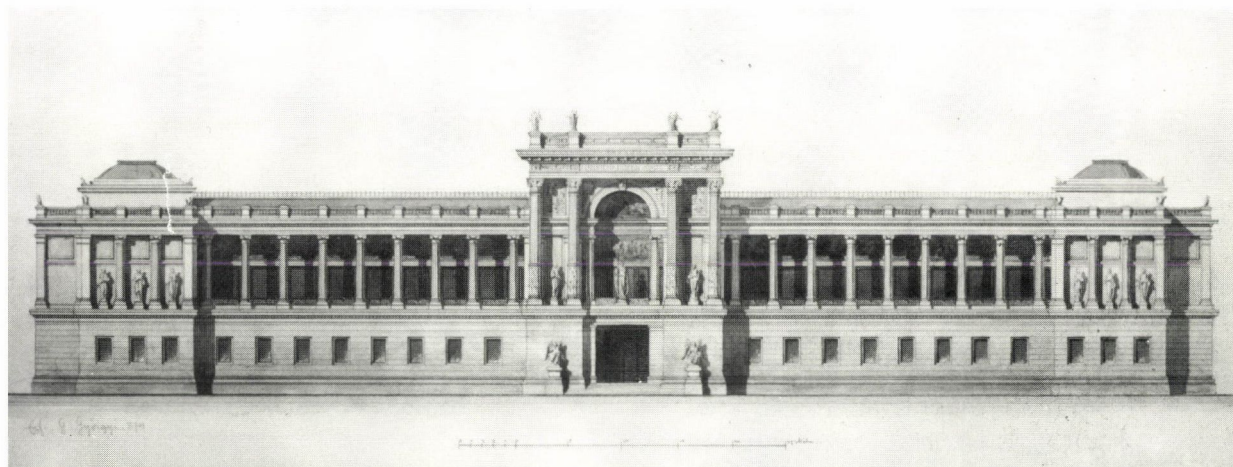
7. Györgyi Géza berlini tanulójaja. Villa, 1870-es évek (MÉM 69.026.18)

ta.[52] Aignert (1854–1912) viszont könyvkereskedőnek szánták, helyette ment a bécsi akadémiára, itt 1876–79-ben Schmidt tanítványaként végezte stúdiumait.[53]

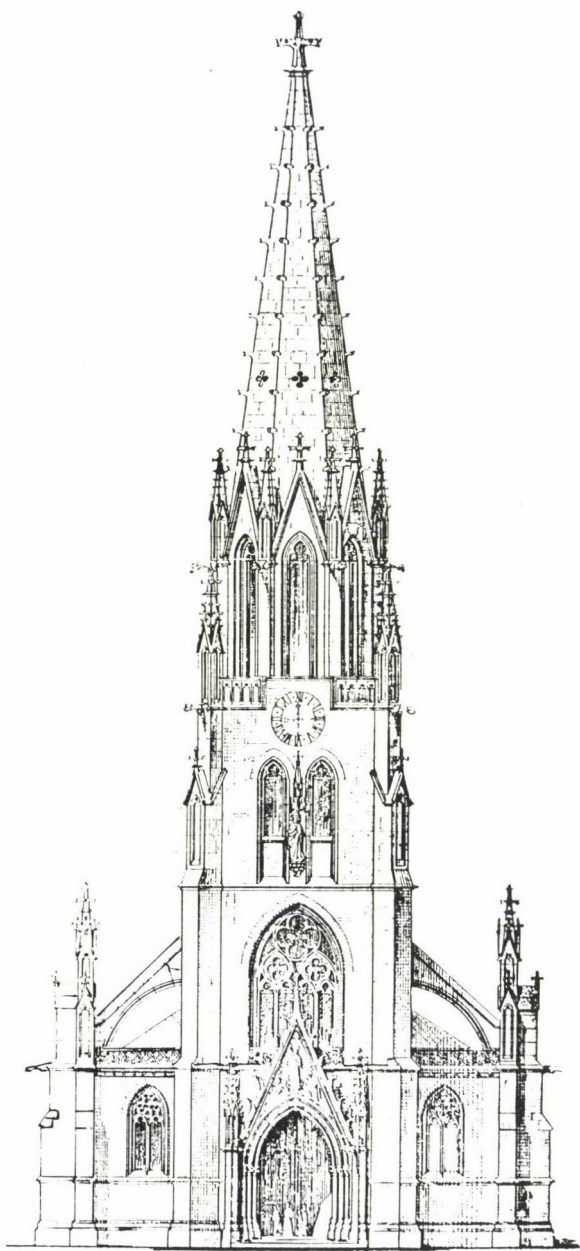
A Budapest számottevő építészei közt nyilvántartott Bukovics Gyula (1841–1914) sajátos módon a morvaországi Znaim (Znojmo) melletti Kloster Bruckban található katonai mérnök-akadémiát végezte el, ahová 1857-ben iratkozott be; 1866-ban hagyta ott a katonai szolgálatot és lett civil építész.[54] Kauser János pedig Amerikába, New Yorkba ment tanulmányai folytatására; 1869-ben már Magyarországon van, és „az építészetnek kellő megtanulásáról az Ujyorki tudomány- és művészetek egyeteme részéről hiteles okmányt mutat fel”.[55]

A fenti vázlatos áttekintés csak néhány fontosabb építésszel foglalkozik. Az adatok azonban arra utalnak, hogy nagy számban látogattak külföldi tanintézeteket

később jelentéktelen építésznek bizonyuló diákok is. Megbízható statisztikai áttekintésre ugyan még nincs mód, de az eddigiek alapján úgy tűnik, hogy a tárgyalt korszakban a komoly építészeti stúdiumokat folytatni kívánó magyar fiatalemberek elsősorban Bécsbe, ott is a Képzőművészeti Akadémia építészeti osztályára mentek. A tényre az intézmény híre és jogos tekintélye mellett földrajzi közelsége, valamint általában Magyarország kulturális hagyományai adnak magától értetődő magyarázatot. Az itteni tanulmányokat ösztöndíj is támogatta. (Erről később bővebben lesz szó.) Béccsel majdnem megegyező népszerűségnek örvendett még Berlin az építészeti tanulmányokat folytató ifjak körében. Ezután következett lényegesen kevesebb, de még mindig érdemleges számú magyar hallgatóval Zürich és Párizs. München, Stuttgart, Karlsruhe és egyéb né-



8. Györgyi Géza berlini tanulójaja vagy pályaterve. Művészeti akadémia az Unter den Lindenen, 1874 (MEM 69.026.1)



9. Schulcz Ferencz bécsi tanulórajza. Templom, 1860-as évek
(Historisches Museum der Stadt Wien, 157.163/85)

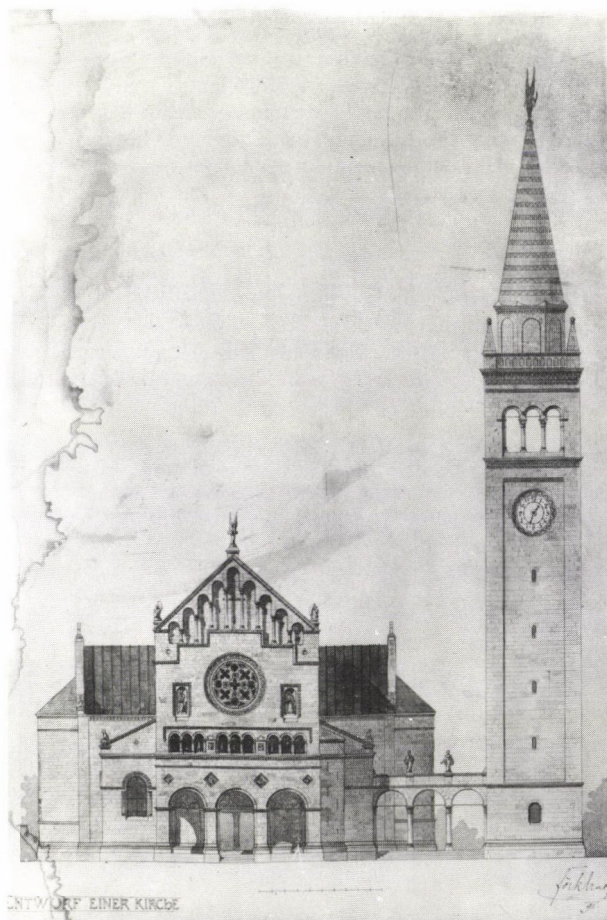
met városok tanintézményeiben is akadtak magyar építészjelöltek.

Az, hogy ki melyik tanintézetet választotta, nyilván lehetőségek, informáltság és egyéni vonzalom kérdése volt. Előfordult, hogy valamely személyes élmény volt az indítóerő; Feszty Adolfnak a bécsi akadémián került kezébe Gottfried Semper *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* című műve, amely olyan nagy hatással volt rá, hogy elhatározta, Zürichben Sempernél fog tanulni.[56] Gyakrabban megesett, hogy magyar építész küldte tanítványát oda, ahol egykor maga is tanult. Így került Berlinbe, mesterük alma materébe Szkalnitzky három tanítványa, Hauszmann, Lechner és Pártos[57], majd évekkel később Hauszmann irodájából Alpár Ig-

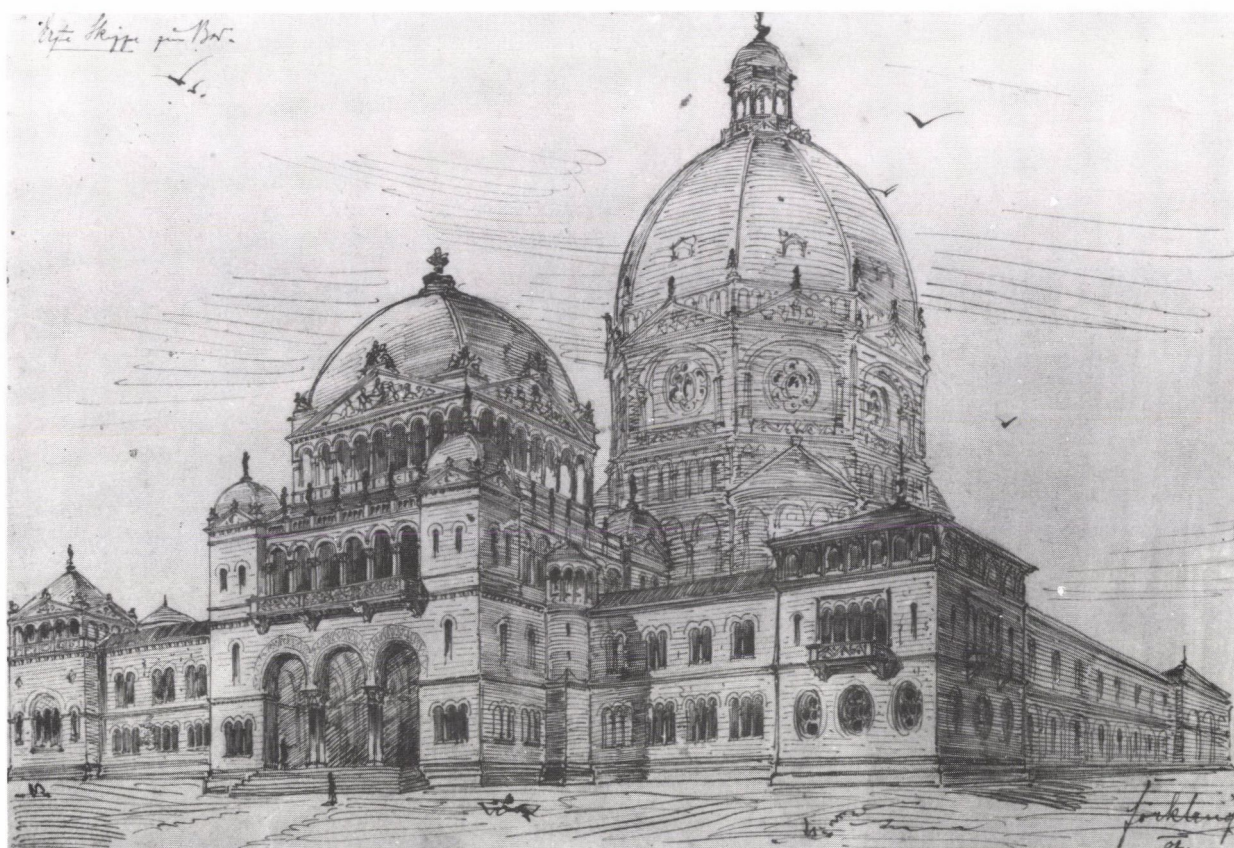
nác.[58] Van a családi kapcsolatok szerepére is példa; Kauser János nagybátyja, Kauser István nyomdokaiban járt, amikor az École des Beaux-Arts felé vette útját.[59]

A különböző politechnikumok és akadémiák tananyagának elemzésére most nincs módunk. Annyit azonban érdemes megjegyezni, hogy az építész-hallgatók egy része – főleg akik valamelyik akadémiát látogatták – festészetet is tanult. Szkalnitzkyról tudjuk, hogy már Bécsben is foglalkozott festéssel, és Berlinben részt vett tájfestési és alakrajzolósi gyakorlatokon.[60] Schulek alakrajzolás céljából eljárt a Képzőművészeti Akadémia festészeti osztályára.[61] Hauszmann tanulmányai során az akvarellfestést és az aktrajzolást is gyakorolta.[62] Ebben az összefüggésben figyelemre méltó, hogy Schickedanz 1869-ben festészeti, 1870-ben építészeti tanulmányokhoz kért ösztöndíjat.[63] Az építész-hallgatók ilyen irányú tájékozódása jelzi az építészeti tervezés további eltávolodását a kézművesiparos hagyományoktól, és magyarázatul szolgál a 19. század második felében készült tervrajzok egy részénél tapasztalható, Magyarországon addig szokatlanul magas grafikai és festészeti kvalitáshoz.

A magyar építészjelöltek külföldi tanulmányairól egyelőre viszonylag kevés rajzi dokumentum áll rendelkezésre. Ilyen például Feszty Adolf[64] és Foerk Ernő gyakorlófüzete, az utóbbiban a (később tárgyalandó) Wiener Bauhütte figuráival és Viollet-le-Duc nyomán



10. Foerk Ernő bécsi tanulórajza. Templom,
1891 (MÉM 69.024.339)



11. Foerk Ernő bécsi tanulórajza. Fűrdő (?), 1892 (MÉM)

készült rajzokkal (1–2. kép.).[65] Ismert Schickedanz két vázlatkönyve is, amelyben megérnek egymás mellett a nyilván mintalapokról átmásolt antik tagozatok és a gótikus épületrészletek kortárs épületek rajzi ábrázolásával és a természet után rajzolt tájképpel.[66]

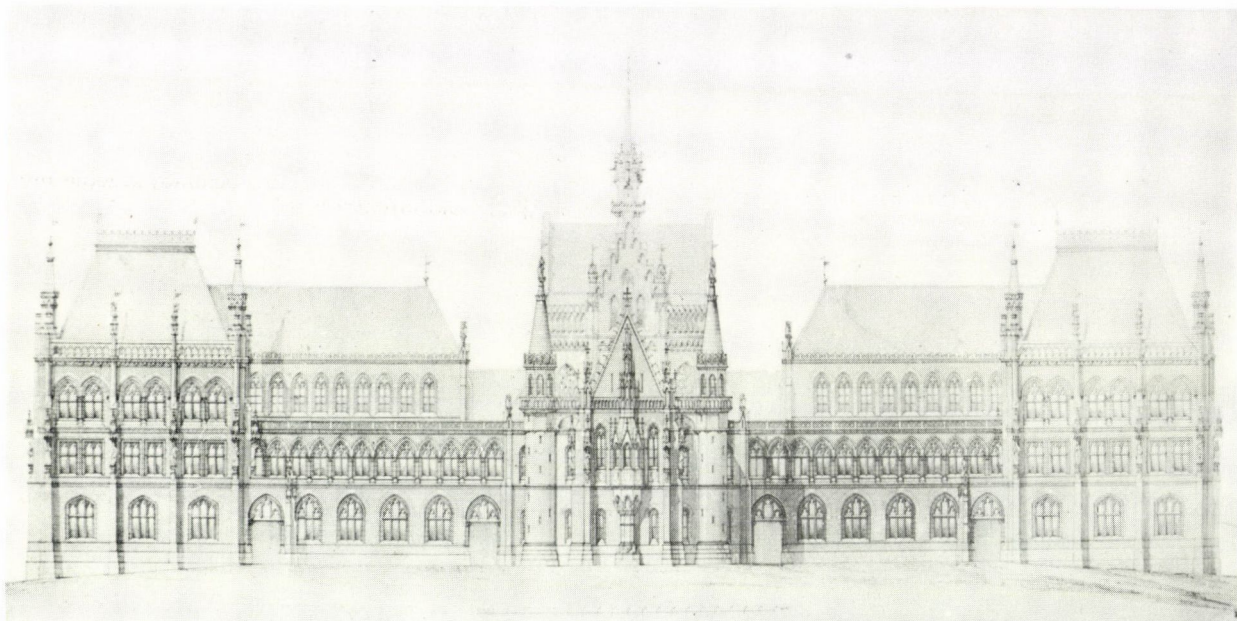
Némi fogalmat alkothatunk a tanintézetnek készült rajzmennyiségről Hauszmann feljegyzése alapján, miszerint a berlini Építészeti Akadémián folytatott tanulmányai idején az általa „két esztendő alatt készített rajzok és tervlapok száma jóval felülmúlta a 100 drbot.”[67] Berlini tanulórajzokból Györgyi Géza (1851–1934) hagyatéka nyújt szép válogatást az 1872–75-ös évekből, jól érzékeltetve a Schinkel-hagyomány erőteljes továbbélését és ugyanakkor az újabb „berlini reneszánsz” formálódását (3–8. kép.).[68] A bécsi akadémia hallgatói közül Schmidt diákjainak – Schulcznak és Foerknek – néhány tanulórajza tanúskodik a mester középkor iránti lelkesítő és iránytmutató hatásáról (9–11. kép.).[69]

Néhány információ fennmaradt a különféle tanintézeti pályatervekről: ezek hagyományos, „emelkedett” műfajt képviseltek. Steindl Imre például 1866-ban egy királyi palota tervével nyert Füger-díjat (12. kép.).[70] Ugyancsak királyi palota tervével nyerte el Pecz Samu 1878-ban a bécsi akadémia „Preisstipendium”-ot.[71] Az École des Beaux-Arts-on Kauser József pantheon-tervét koronázta pályadíjjal.[72] Alpár a berlini Építészeti Akadémia pályázatára 1877-ben a francia-porosz háborúban elesett német katonák emléktemplomát tervezte meg (14. kép.).[73]

Ahogy a fenti esetek is jelzik, felsőbb tanulmányaik során magyar diákok tanintézményeik különböző díjai-

ban részesültek. Az említettekén kívül további példák is ismertek. A bécsi Képzőművészeti Akadémia számos díja közül Udvari díjat nyert Foerk Ernő (1892), második Gundel-díjat Steindl Imre (1864), első Gundel-díjat Aigner Sándor (1879), Füger-díjat Schulcz Ferenc (1862 és 1863) és – mint szó volt róla – Steindl Imre, továbbá Aigner Sándor (1878), a Kiállítási Alap díját Pecz Samu (1878), Friedrich Schmidt-díjat és mesteriskolai díjat Foerk Ernő (1892 és 1891).[74] 1859-ben Szkalnitzky Antal – első külföldiként – a berlini Építészeti Akadémia ezüstérmét kapta meg.[75] Kauser József az École des Beaux-Arts-on a „médaille en 2^e classe”-ban részesült.[76] Quittner Zsigmond a müncheni Műszaki Főiskolán három ízben nyert „építészeti díjat.”[77]

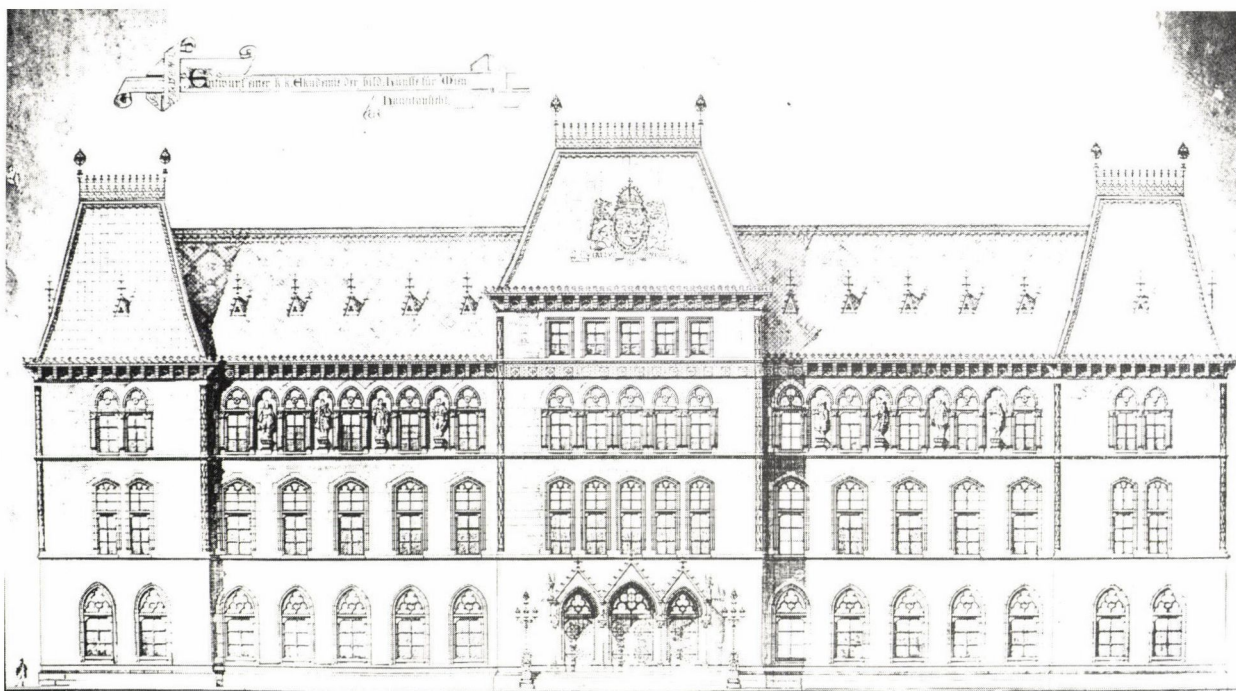
Ezek a díjak általában nemcsak erkölcsi, hanem anyagi elismerést is jelentettek, ami sok esetben nyilván szükséges hozzájárulás volt a tanulmányok költségeinek fedezéséhez. (Tudjuk például, hogy a Kiállítási Alap díja 200 forintot tett ki.) Néhány szerencsés fiatalember ösztöndíjban is részesült. A királyi, vagy másképpen magyar állami, avagy magyar művészeti ösztöndíjat az uralkodó 1857-ben a budai várépítési alapból létesítette a bécsi Képzőművészeti Akadémián. Ez valójában három ösztöndíj volt egy építés-, egy szobrász- és egy festőjelölt számára, és évi 420 forint javadalmazással három évre szólt.[78] Általában az erre a célra kiírt tervpályázaton lehetett elnyerni.[79] Többek közt Halmay Andor, Fellner Sándor, Foerk Ernő és Schulek Frigyes részesült benne. A századforduló után azonban az öntudatos és emancipálódó Magyarországon már volt, aki a királyi



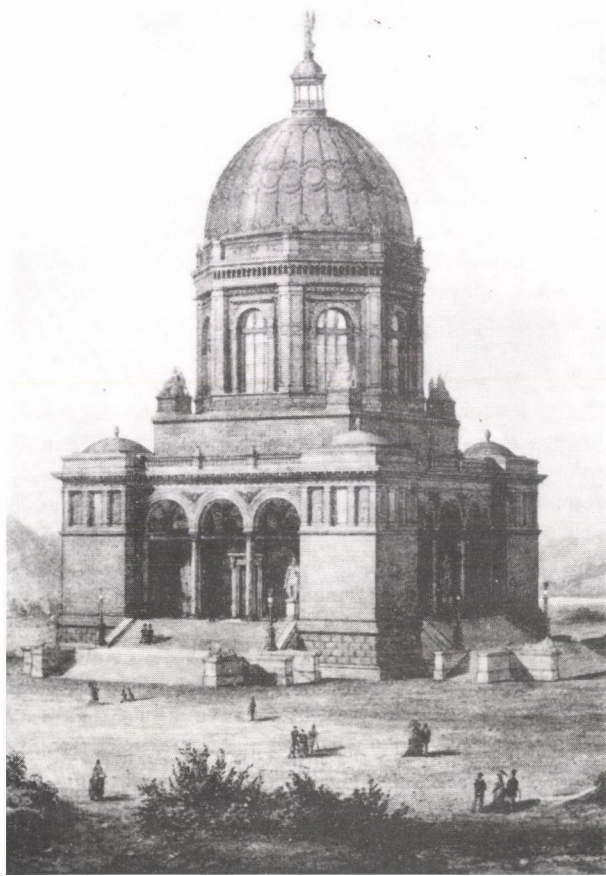
12. Steindl Imre bécsi pályaterve. Királyi palota, 1866 (Budapesti Műszaki Egyetem központi könyvtára)

ösztöndíjat egyenesen sértőnek tartotta. Nyilván többek véleményének adott hangot Komor Marcell, amikor 1904-ben a következőt írta róla: „[E]z a bécsi ösztöndíj valósággal megaláz bennünket magyar művészi öntudatunkban; dokumentált elismerése ez inferioritásunknak Béccsel szemben. Elismerése annak, hogy a jó nyers anyagot másutt nem lehet tisztességesen kikészíteni, mint az egyedül üdvözítő császárvárosban.”[80]

A külföldön tanulók többsége általában otthonról kapott támogatást. Például Berlinben Hauszmann és Pártos 30 tallért kapott, míg Lechnernek 50 tallér „apanázsa” volt, aki ennek megfelelően jobban öltözködött és gyakran bérelt hátszobát.[81] Alpár kifejezetten szerény körülmények között élt.[82] Természetesen nem mindenki tudta a tanulmányi időt végigcsinálni; az egyébként ismeretlen Rácz Béla neve mellett a bécsi akadémia



13. Schulcz Ferenc bécsi pályaterve. Bécsi képzőművészeti akadémia, 1866 körül (Historisches Museum der Stadt Wien, 57.163/185)



14. Alpár Ignác berlini pályaterve. A háborúban elesett német hősök emléktemploma, 1877 (Reprodukció: Magyar 1929, 121.)

anyakönyvében például ez áll: „1882 márc.-tól 1883 dec.-ig az építészeti szakosztályban Th. Hansen tanítványa volt. Tandíj tartozás miatt töröltetett.”[83]

Pénzkeresés volt, de a tanulás szerves részét is képezte a tanár, vagy más külföldi építész irodájában folytatott gyakorlat, illetve az alkalmazottjaként végzett munka. Erre vagy már a tanulmányok idején, vagy azt követően került sor. Voyta Adolf (1834–1923) pápai építész közelebbről nem ismert bécsi tanulmányok után Angliába ment „továbbképzés és nyelvismeret végett”, ahol egybeként Thomas Brassey vasútépítőnél volt alkalmazásban; két év után 1860-ban tért haza Magyarországra.[84] Szkalnitzkynak második berlini évében az Építészeti Akadémia látogatása mellett tanárai, Stüler és Strack műtermében „módja volt az építészet gyakorlati oldalával is foglalkozni”, 1859-60-ban, tanulmányait követően pedig Párizsban közelebbről nem ismert „magán építészek műtermében dolgozott”. [85] Hauszmann Berlinben az akadémiai tanulmányok mellett 1867-től August Orthnál volt alkalmazásban a délutáni órákban havi 25 tallér fizetésért, és a német építésznek a berlini Dómra benyújtott pályatervén dolgozott.[86] Richard Lucae, az Építészeti Akadémia akkori igazgatója irodájában előszeretettel foglalkoztatta magyar növendékeit; ilyen volt Pártos Gyula[87] és Györgyi Géza[88]. Ugyancsak Berlinben Alpár Ignác az első évi vakáció alatt August Tiede, majd a második vakációban Lucae műtermében dolgozott. 1877-ben, tanulmányai befejeztével ismét

Lucae irodájába került, ahol a Borsig-palota „dolgait intézte”. Mestere halála után, 1878-ban Julius Hennicke és Hermann von der Hude építészekhez állt be és a Central Hotel mit Wintergarten építésvezetője lett 200 márkás fizetéssel.[89] Schulcz Ferenc tanulmányai formális befejezése után, 1865-ben a bécsi alsó- és felsőházra kiírt pályázat alkalmával „mint Schmidt segédje működött”. [90] majd külföldi tanulmányútjáról visszatérve, Schulek Friggyessel együtt mestere műtermében a brigittenauai, a fűnfhausi és a Kínában felépítendő templom tervén dolgozott.[91] Schickedanz Albert karlsruhei tanulmányai után – Hansen ajánlása révén – a bécsi Karl Tietz műtermébe került, ahol néhány hónapot töltött.[92] Pákei Lajos, miközben a bécsi akadémián Hansen tanfolyamát látogatta, bekerült tanára irodájába. Erről írja, hogy az épülőfélben lévő Parlamenten „alkalmam volt az építés és tervezési munkák legérdekesebb részeivel foglalkozni. Ez volt pályámon életemnek legszebb korszaka” – teszi hozzá.[93] Sajátosan alakult Kauser József sorsa. A francia–porosz háború megszakította tanulmányait; Weber Antal tanácsára Bécsben, Theophil Hansennál, a tőzsde építkezésén talált ideiglenes alkalmazást; a háború után visszatért Párizsba, és stúdió-mait befejezve az Igazságügyi Palota hátsó szárnyának építkezésén végezte gyakorlatát.[94] Fellner Sándornál fordított volt a helyzet; bár Hansen-tanítvány volt, tanulmányai befejezése után Párizsba ment, ahol 1876-tól 1879-ig Charles Garnier mellett „építészeti ismereteit tökéletesítette.”[95] Schuleket Schmidt 1866-ban mint a bécsi akadémia beiratkozott hallgatóját ajánlotta Denzingernek, a regensburgi dóm építőmesterének, hogy a rendes tanulmányi idő alatt a restaurálásra váró épület felmérését elvégezze. Magyar tanítványa ezt a feladatot olyan sikerrel teljesítette, hogy a főhomlokzat rajzát a párizsi világkiállításon is „elismerésre méltatták”. [96] Ugyancsak Schmidt közvetítésével került tanulmányai befejeztével Aigner Sándor a zágrábi székesegyház helyreállítására az 1870-es évek végén.[97] Megkészt posztgraduális stúdiumoknak tekinthetők azok az évek is, melyeket 1874 és 1877 között Lechner Franciaországban, Clement Parent irodájában töltött.[98] A berlini tanultságú Korb Flóris (1860–1930) a Kayser és Grossheim irodájában, Giergl Kálmán (1863–1954) a Gropius és Schmieiden cégénél dolgozott, bár az utóbbi előzőleg a budapesti műegyetememen szerzett oklevelet.[99] A szintén budapesti végzettségű Lajta Béla az 1890-es évek végén állítólag több külföldi mester irodájában megfordult, így Berlinben Alfred Messelnél és Ernst Eberhard Ihne-nél, Londonban Richard Norman Shaw-nál.[100]

A tanár-diák kapcsolat természetesen a tanár személyiségének függvényében formálódott. Friedrich Schmidt bensőséges viszonyt alakított ki kis számú, kiválasztott hallgatóival. A nyári tanulmányutak során fiataljaival megosztotta a nemegyszer legegyszerűbb körülményeket. Jellemző a mester és tanítványai közti kapcsolat szinte baráti mivoltára a következő eset. 1867-ben Schmidt 12 hallgatójával elindult meglátogatni a vajdahunyadi várat. Amint kocsin arra a pontra értek, ahol a romjaiban is lenyűgöző épület látványa kibontakozott előttük, Schmidt elragadtatásában megölelte a mellette ülő Schulcz Ferencet, és felkiáltott: „Du Ferenc, das ist wunderschön!”[101] Hasonló eset a jóval nagyobb számú tanítványt maga köré gyűjtő, de fensőbbeségen viselkedő Theophil Hansennal nem fordulhatott volna elő.[102]

A tudás megszerzésének különösen fontos forrását jelentették az építész-hallgatók számára a könyvek, és a



15. Alpár Ignác pályaterve a Berliini Művészeti Társulat székházához. Oldalrizalit, 1880 (Reprodukció: Magyar 1929, 135.)

nyomtatott kiadványok a külföldön tanult építészeket keresztül utóbb nem jelentéktelen mértékben formálhatták a magyar architektúra arculatát. Érdekes néhány ismert konkrét esetet erre nézve is megemlíteni. Feszty Adolf – aki, mint láttuk, Semper könyvét forgatta Bécsben – a zürichi Eidgenössisches Polytechnikum könyvtárában fokozott lendülettel vetette magát az olvasásba; itt tanulmányozta egyebek közt Franz Christian Gau *Les ruines de Pompei* című munkáját.[103] Szkalnitzkyról feljegyezték, hogy ismereteit a berliini Építészeti Akadémia „már akkor is nagy hírű szakkönyvtárának ... szorgalmas látogatása” útján szintén gyarapította. Miután tanulmányait kitüntetéssel fejezte be, 200 tallér értékben kapott szakkönyveket, továbbá ígéretet, hogy az akadémia által kiadandó művekből tíz éven át ingyen példányban részesül.[104] Bécsi tanulmányaival kapcsolatban Schulek Frigyes is feljegyezte: „rendszeresen látogattam a könyvtárakat.”[105] Kotsis Lajos (1854–1922) bécsi akadémiai stúdiumai során „szép könyvtárat szerzett, melynek a bécsi eklektikát felölelő akkortájt megjelent kötetei”-t hazahozta Magyarországra.[106]

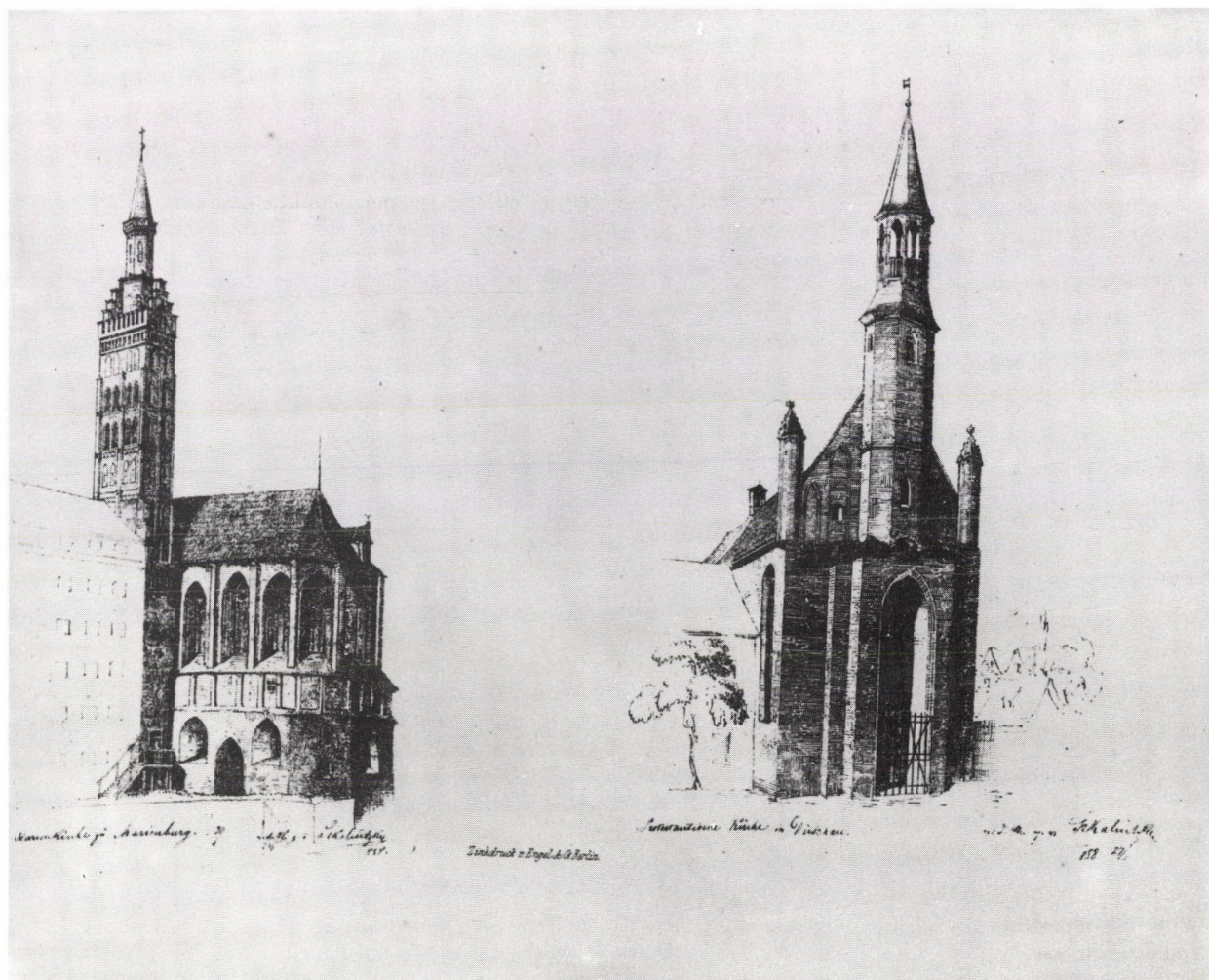
A külföldön tanuló magyar diákok részvétele a vendéglátó város vagy intézmény szakmai-társadalmi életében külön figyelmet érdemel. A bécsi akadémiai tanuló magyarok, jelesen Schulek Frigyes, Schulcz Ferenc és Steindl Imre ott bábáskodott a Wiener Bauhütte (Bécsi

Építőpáholy) nevű önképző egyesület megszületése körül (1862). Schulek az egyesületnek hol választmányi tagja, hol elnöke, hol pénztárosa volt. Elbeszélése szerint működésük „szerény módon kezdődött. A tagok kötelesek voltak szakbeli különleges tanulmányaikról tartott előadásokban számot adni és rajzbeli tanulmányaikat autographikus többszörösítése által, ezeket a társak közkincsévé tenni.”[107] A Wiener Bauhütte hamarosan aktív és fontos szakmai szervezet lett, „felnőtt” építészek is csatlakoztak hozzá, és díszelnökiül Friedrich Schmidet választották. A választás természetesen kifejezte az egyesületnek elsősorban a középkorra irányuló érdeklődését. A szervezet tagjai minden szünidőben, de néha év közben is tanulmányutakat tettek, ekkor készült rajzaikat a *Wiener Bauhütte* címet viselő albumokban tették közzé. Megjelenését, illetve az egyesület működését az osztrák kormány évi 500 forinttal támogatta. Az Osztrák Mérnök- és Építész-Egylet – Schulek szerint féltékenységből – területileg felvette a Wiener Bauhütte tagjait.

1878-ban egy másik egyesület is alakult a Bécsben, a Képzőművészeti Akadémia Építészeinek Egyesülete (Verein der Architekten an der Akademie der bildenden Künste), melynek védnöke a klasszikus irányzatot képviselő Theophil Hansen volt. Az utóbbi Hansen-Klub néven ismert egyesület első elnöke Pecz Samu lett.[108] Az egyesület *Jahresbericht des Hansen-Klub* címmel közleményt adott ki[109], és 1887-ben megalapította a Hansen-díjat.[110]

A magyar építész-hallgatók nem simultak be ilyen természetességgel a porosz főváros társadalmába. Bár kedvelték őket, viselkedésükkel és temperamentumukkal elűtöttek környezetüktől. Lechnernek, Hauszmannnak és Punczmann-Pártosnak, a dolmányban, pörge kalapban és sarkantyús csizmában pompázó, német nevű magyar aranyifjakkal a „drei wilde Magyaren” vagy „die Ungarn mit den fischen »Beenen« [Beinen]” tréfás nevet adták.[111] Alpárt és társait „Tanzbär”-nek nevezték.[112] De mindez nem akadályozta meg, hogy többen közülük felvételt ne nyerjenek a berliini Építész-Egylet (Architekten-Verein) tagjai közé. Az egyesület tagja volt például Szkalnitzky Antal.[113] 1866-ban Kolbenheyer Ferenc – bizonyára ugyancsak mint tag – részt vett az Építész-Egylet *Schinkelkonkurrenz* nevű éves nagypályázatán.[114] Hauszmann 1868-ban lépett be az egyesületbe, és rögtön előadást tartott a lipótvárosi templom kupolájának beomlásáról.[115] Az akadémiai tanulmányok után, 1877-ben Alpár is a berliini Építész-Egylet tagja lett, hogy részt vehessen a havonta kiírt tervpályázatokon. Ezeket 1878 októberében,[116] 1879 márciusában és 1880 októberében díjat nyert. 1880-ban a nagypályázaton is indult, melynek tárgya a Berliini Művészeti Társulat műcsarnokkal kombinált székháza volt (15. kép.). Első díjat nem adtak ki, de Alpár elnyert egyet a hat kiosztott második díj (Schinkel-érem) közül.[117]

A fiatal magyar építészjelöltek részt vettek a különböző magyar egyesületek munkájában. A három bécsi magyar egyesület közül az egyik a „Műegyetemi társaskör” volt, de számon tartottak építészeti stúdiumokat folytató diákokat a berliini és a zürichi magyar egyesületben is.[118] Kauser József a párizsi magyar egyesület titkára volt, és tudjuk, hogy a párizsi magyar kolónia tagjai közül Züllich Rudolfal és Munkácsy Mihállyal állt szoros kapcsolatban – az utóbbi számára megrajzolta például a Falu rossz háttér-távlatráját.[119] A hazával fenntartott kapcsolatra utal, hogy Szkalnitzky Párizsban több magyar lap előfizetője volt.[120] Alpár Ignác pedig Az Építési Ipar munkatársaként küldte haza „Berliini levél”



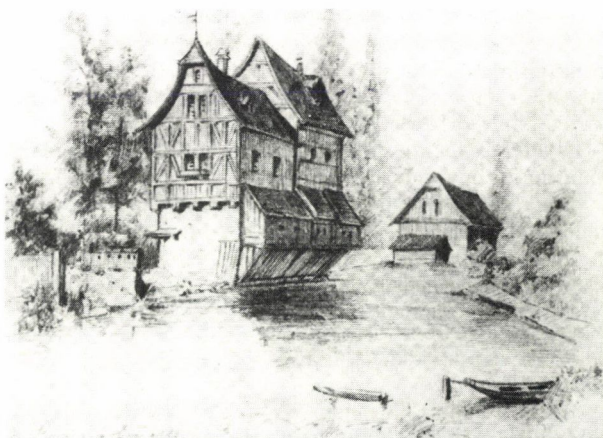
16. Szkalnitzky Antal úti rajza. A marienburgi és a dirschau-i templomok, 1858 (Technische Universität Berlin, Plansammlung B 1218)

című tudósításait.[121] A magyarországi építészeti életet figyelemmel követő berlini építész-hallgatók, Kolbenheyer Gyula és Rozinay István 1875-ben pályázatot nyújtottak be a sugárúti Múcsarnokra, Alpár 1876-ban a Deák-mauzóleumra.[122]

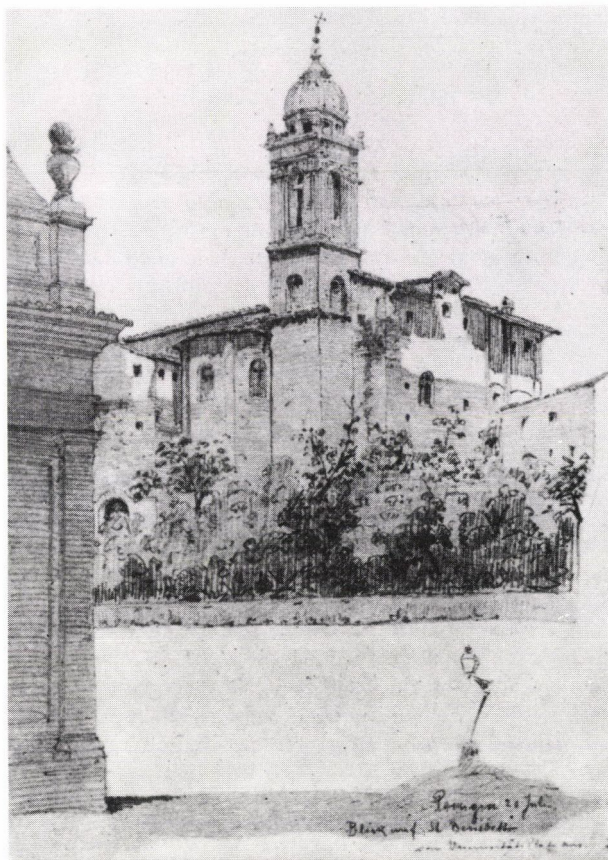
A külföldi tartózkodás alkalmat adott a frissen végzett magyar építésznek arra is, hogy külföldi tervpályázatokon vegyenek részt. A 19. század második felének liberális szellemében sok középületre írtak ki pályázatot, melyeket jelentős közérdeklődés kísért. Ez ideális lehetőséget kínált fiatal építésznek a bemutatkozásra, nevük ismertté tételére. 1859-ben Szkalnitzky – berlini diáktársával, Heino Schmiedennel társulva – részt vett a bécsi Rudolph-Stiftung nevű kórház, majd – immár egymagában – a Frankfurt am Main-i Saalbau (koncertterem) tervpályázatán. Az utóbbin első díjat nyert, ami magyar építész addigi legnagyobb külföldi diadalát jelentette. (Az épület Heinrich Burnitz frankfurti építész második díjas terve nyomán valósult meg.[123]) Unger Emil állítólag egy hannoveri templomra kiírt tervpályázaton nyert díjat.[124] Nem ellenőrzött adat szerint Kolbenheyer Ferenc 1867-ben a bázeli redoute pályázatán első díjat nyert és a kivitelezéssel is őt bízták meg.[125]

A külföldön végzett tanulmányok természetes velejárója, sőt szerves része volt a külföldi utazás. Tágabb érte-

lemben már a külföldi tanintézetbe való eljutás és ott-tartózkodás is utazásnak tekinthető. Ehhez kapcsolódtak a kirándulások, a nyári szünidőben megtett utak, továbbá a stúdiumok befejezését követő hosszabb tanul-



17. Alpár Ignác úti rajza. Erfurti részlet, 1870-es évek (Reprodukció: Magyar 1929, 138.)



19. Alpár Ignác úti rajza. A perugiai San Benedetto-templom
(Reprodukció: Magyar 1929, 148)

ner – ifjú feleségével – 1869 novemberében indult egy-éves olasz útra.[140] Ugyancsak 1869 őszén kezdte meg olasz tanulmányútját Schulek; bejárta Észak- és Közép-Itália főbb városait, egy hónapig időzött Rómában, lerándult Nápolyba is, majd 1870 márciusában tért haza „éltező benyomással és gazdag fénykép gyűjteménnyel megrakodva”. [141] Feszty is tanulóévei után ment Észak-Olaszországba. [142] Pecz tanulmányait követően másfél évig dolgozott a Mátyás-templom építkezésén, eztán ment el mintegy négy hónapra Itáliába. [143] Az ifjú Györgyi Géza részére az irodájában őt foglalkoztató Ybl Miklós szerzett állami ösztöndíjat, amely lehetővé tette számára „a renaissance mesterművek” tanulmányozását. [144] Schickedanz 1872 nyarán, néhány éves tervezőirodai gyakorlat után járt (valószínűleg Észak-) Itáliában. [145] Berlinből, Hude és Hennicke irodájából indult Olaszországba Alpár Ignác, 1881 januárjától ez év őszéig német barátai társaságában az egész országot bejárva, sőt még az afrikai Tuniszbá is ellátogatva. (Alpár utazásának költségeit egyik barátja és útítársa, Theodor Rehorst állta, azzal a feltétellel, hogy a költségeket – melyek végül 3000 frankra rúgtak – akkor fizeti vissza, amikor körülményei megengedik. [146])

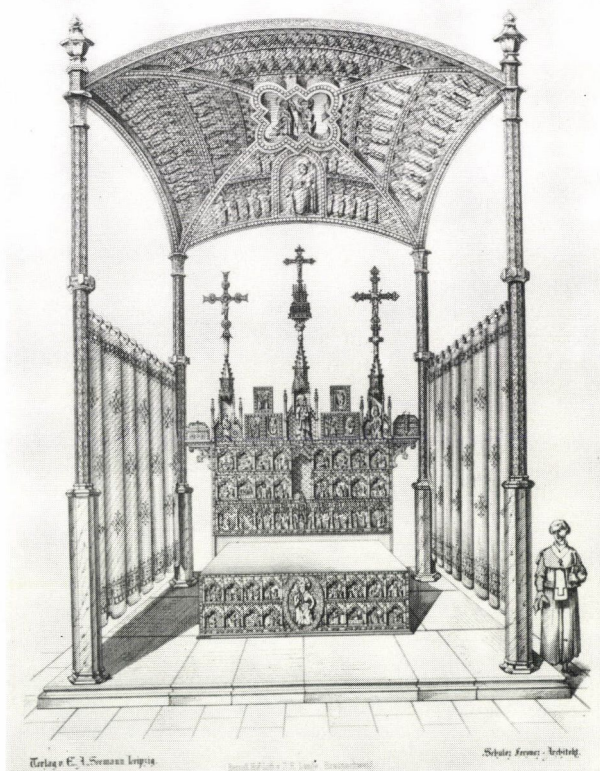
A fiatal építészek közül az egyik legnagyobb és leg-hosszabb utat Schulcz Ferenc tette meg. Schulcz 1866-ban mint Friedrich Schmidt segédje működött Bécsben, de önálló munkaként elkészítette „a képzőművészeti akadémia tervét” (13. kép), s ez alapján elnyerte a kétévi tanulmányútra alapított – évenkénti 1260 forinttal járó –

nagy császárdíjat. Útja során Schulcz bejárta Németországot, Svájcot, Olaszországot, Franciaországot és Spanyolországot, ahol régi épületeket és építészeti intézményeket tanulmányozott. [147] Felmérési rajzai közül Schulcz csak a spanyolországi Gerona műemlékeit ábrázoló lapokat tudta (album formájában) közzétenni Lipcsében 1869-ben; [148] korai halála meggátolta a további rajzok kiadását. A rajzok a Wiener Bauhütte legjobb hagyományait képviselik. Ez a publikáció – lényegében torzóban maradt formájában – így is a fiatal magyar építészek külföldi tanulmányútjainak legbecsesebb, és a kortárs külföld által is méltányolt dokumentuma (20. kép.). Figyelemre méltó, de a historizmus korának múlt felé irányulását tekintve nem meglepő, hogy nemcsak a műemlékhelyreállítás iránt különösen érdeklődő Schulcz albumának lapjai ábrázolnak kizárólag régi épületeket, hanem az eddig ismert azon néhány rajz nagy többsége is, melyeket magyar építészfik külföldön készítettek.

1881 végén a Magyar Mérnök- és Építész-Egylet mű- és középítészeti szakosztályai egy császárdíjhoz hasonló, de egyéves utazási ösztöndíj alapítását kezdeményezték a kultuszminiszternél. A beadvány szerint ezt annak a fiatal építésznek adnák, aki elnyeri az egyleti nagy pályadíjat. [149] A következő év elején – 1000 forintos utazási ösztöndíj alapításával – a miniszter teljesítette az egylet kérését. [150]

A század végén Lajta Béla sokéves utazásai érdemének különös figyelmet. Miután 1895-ben a budapesti

Gerona. Cathedrale. Tafel.
Hauptaltar. - Maître-autel.



20. Schulcz Ferenc rajza a geronai székesegyház főoltáráról (Denkmäler der Baukunst in Originalaufnahmen. Leipzig 1869, I. tábla)

műegyetemen megszerezte építészdiplomáját, a modern magyar építészeti későbbi úttörője elragadtatva habzsolta a régi korok művészetét; „kóborlása Olaszországon, Berlinen, Németországon, Anglián, Franciaországon, Spanyolországon és Marokkón át szülővárosában ért véget” 1901-ben.[151] Útjáról nagy, főleg középkori és reneszánsz emlékeket ábrázoló fényképgyűjteményt hozott haza. Utazásainak költségét előbb állami ösztöndíj, majd egy 2000 forintnyi örökség fedezte. Ugyanakkor a külföldi utazás általában egyre kevésbé jelentett problémát: a jómód szélesebb körű elterjedésével, az osztrák-magyar valuta nemzetközi értékállóságával és az adminisztratív akadályok gyakorlatilag teljes leépülésével a magyarok soha olyan könnyen nem utazhattak más országokba, mint a századforduló táján.

A magyarországi szakmai lehetőségek és életviszonyok javára írandó, hogy a külföldön tanult fiatalok közül jóformán mindenki hazatért. Pedig nyilván adódott a tehetséges, jól képzett fiatalokat csábító alkalom. Tudjuk például, hogy Bukovics Gyula a berlin–kölni reálgimnázium építkezésének vezetését sikerrel végezte, utóbb mégis Pesten telepedett le.[152] Hauszmann berlini tanulmányai befejeztével Varsóba hívták építésvezetőnek; már majdnem elfogadta a megbízást, amikor megérkezett Szkalnitzky levele a politechnikumi tanszékre szóló meghívással.[153] Feszty Adolfnak ugyan szándékában állt Svájcban letelepedni, de felesége rábeszélésére mégis hazajött.[154] Schulek 1870 körül meghívást kapott az ulmi Münster kiépítésének vezetésére; az európai rangú feladatot elhárítva Schulek Magyarországon kamatoztatta képességeit.[155] Ezzel szembeállítható az a tény, hogy számos külföldi építész viszont Magyarországot választotta második hazájául, például Kallina Mór, Petschacher Gusztáv, Meinig Artúr, Schmahl Henrik vagy Herzog Fülöp.

A külföldön tanult magyar építészek általában életük végéig megőrizték érzelmi és – alkotásaikban – stíláriis kötődésüket tanítójukhoz. „Ezek a régi Hansen- és Schmidt-Schülerek büszkéek voltak a mestereikre, mint valami külön kitüntetésre” – írta róluk Magyar Vilmos.[156] A mester személye körül kultuszt alakítottak ki. A tanárok közül volt, aki később is bevette befolyását, ha egykori diákjairól volt szó. Tudjuk, hogy Schmidt maga helyett a nagy magyarországi műemlékrestaurálásokra többnyire magyar tanítványait javasolta. Hansenről viszont ismert, elzárkózott attól, hogy egykori tanítványainak pályáját egyengesse.[157] Hogy az egyes intézmények abszolvenszei utóbb is összetartottak, bizonyíték rá a „berlini magyar akadémikusok köre.”[158]

Mínthogy a külföldet járó magyarok tanulmányaikat legnagyobb részét a német nyelvterület és kultúrkör központjaiban végezték, Magyarország építésze a 19. század

harmadik harmadában kevésbé különbözött ezen területektől. A helyzeten nem tudott érdemben változtatni némelyikük párizsi vagy angliai képzettsége sem, az itáliai utak pedig leginkább előképeket szolgáltattak a – német kollégáikhoz hasonlóan – egyre inkább az olasz neoreneszánsz felé forduló magyar építészeknek. Alapvetően ez a titka a korszak meglehetősen egységes építészeti összképének és kultúrájának egész Közép-Európában, melyben az egyéni hangot legtöbbször a bevett formákon belüli variáció jelentette. (Most nincs mód érdemben kitérni az egyes stílusirányzatokra, melyeket a különböző intézményekben, illetve tanároknál végzett építészek képviseltek.) Nem volt könnyű kitörni a bűvös körből, komoly küzdelem lehetett radikálisan újszerűt alkotni. Olyan küzdelem, amelyet elsősorban nem a külső körülményekkel, hanem a belső korlátokkal, az indoktrinált ismeretekkel kellett megvívni. Jól érzékelteti ezt a lelki állapotot az új felé törő Lechner Ödön vallomása: „Minden próbálkozásomnál állandóan éreznem kellett, hogy az a német kultúra, melyet három éven át magamba szívtam, kérelhetetlenül fogva tart, rám nehezedik s minden szabad művészi gondolatot elnyom bennem. Ez az érzés szinte már vízióvá növekedett bennem. Úgy éreztem magam, mint akit hatalmas hullámok akarnak elnyelni, mely ellen haszontalan nyújtom ki védőleg karomat; e hatalmas áradat ellen valami erős, nagy gátat kell emelni, ha szabadulni akarok attól, hogy véggéppen magával ne sodorjon.”[159]

A magyar építészeti nagyobb önállósulása egybeesett és bizonyára össze is függött a hazai építészképzés ígéretes fejlődésével. „Valóban öröm és büszkeség fog el, hogy építészeti szakosztályunknak sikerült annyi számos talentumot nevelni és ezek íme ma már a magyar építőművészet terén alkotó tényezővé izmosodtak” – jelentette ki Hauszmann Alajos 1903-ban, műegyetemi rektori székfoglalójában.[160] És tény; még ha a századforduló újító kedvű építészei közül néhányan, pl. Baumhorn Lipót, Hikisch Rezső vagy Körössy Albert külföldön tanultak is, a kor olyan nagy egyéniségei, mint Árkay Adalárd, Bálint Zoltán, Jámbor Lajos, Baumgarten Sándor, Böhm Henrik, Hegedűs Ármin, Komor Marcell, Jakab Dezső, Lajta Béla és Sebestyén Artúr már mind a budapesti József Műegyetemen szerezték diplomájukat.[161] S hamarosan megjelentek a „Fiatalok”, akik budapesti műegyetemi tanulmányaik ideje alatt szerveződtek markáns és a magyar architektúrát döntő módon befolyásoló csoporttá. Az új tehetségek azonban már merőben más irányba fordultak, mint a hazai építészképzésre oly büszke Hauszmann Alajos, valamint külföldi egyetemeken végzett társai.[162]

Sisa József

ROVIDÍTÉSEK

Delaire 1907 = E. Delaire: 1793–1907. Les architectes élèves de l'Ecole des Beaux-Arts. Paris 1907

ÉI = Az Építési Ipar

Fleischer 1935 = Fleischer Gyula: Magyarok a bécsi Képzőművészeti Akadémián. Budapest 1935.

Forster 1925 = B. Forster Gyula: Schulek Frigyes emlékezete. Budapest 1925.

Gábor 1996 = Gábor Eszter: Schickedanz Albert építőművész. In: Schickedanz Albert (1846–1915), kiállítás-katalógus. Szépművészeti Múzeum, Budapest 1996, 13–64.

Hadik 1985 = Hadik András: Lechner Ödön építőművész pályája. In: Lechner Ödön 1845–1914. Az OMF Magyar Építészeti Múzeuma kiállítása. Budapest 1985.

Hauszmann önéletrajza = Hauszmann Alajos (1847–1926) önéletrajza. In: Lapis Angularis. Források a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből. Szerk.: Hajdú Virág és Prákfalvi Endre. Budapest 1995.

Komárik 1971 = Komárik Dénes: Építészképzés és mesterfelvétel a XIX. században. Pesti mesterek és mesterjelöltek. Építészettudomány III. 1971, 379–418.

Lechner 1921 = Dr. Lechner Jenő: Kauser József emlékezete. Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye LV. 1921, 123–125.
 Magyar 1929 = Magyar Vilmos: Az ismeretlen Alpár Ignác 1855–1881. In: Budapesti Építőmesterek Ipartestülete II. évkönyve. Budapest 1929, 107–152.
 MÉM = Országos Műemlékvédelmi Hivatal Magyar Építészeti Múzeuma
 Nagy 1931 = Nagy Károly: Pecz Samu emlékezete. In: A m. kir. József-Műegyetem 1930/31. tanévének megnyitásakor 1930. évi október 5-én tartott beszédek. Budapest 1931, 55–71.
 Orbán 1870 = Orbán Balázs: Schulcz Ferencz (1838–1870). Vasárnapi Ujság XVII. 1870, 601–602.
 Sisa 1994 = Sisa József: Szkalnitsky Antal – egy építész a kiegyezés korabeli Magyarországon. Budapest 1994
 Schulek 1895 = Schulek Frigyes építész (1841–1919) önéletrajza 1895. február 22-én. A Budapesti Műszaki Egyetem Építész-

mérnöki Kar Építészettörténeti és Elméleti Intézetének sokszorosított kiadása, 1991 (paginálatlan)
 Somogyi 1912 = Somogyi Miklós: Magyarok a müncheni Képzőművészeti Akadémián. Művészet X. 1912, 178–188.
 Szendrei-Szentiványi 1915 = Dr. Szendrei János-Szentiványi Gyula: Magyar képzőművészek lexikona I. Budapest 1915
 Szénássy 1993 = Szénássy Árpád: Feszty Adolf élete és pályája. Budapest 1993
 Thieme-Becker = U. Thieme-F. Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Leipzig
 Wagner-Rieger 1970 = R. Wagner-Rieger: Wiens Architektur im 19. Jahrhundert. Wien 1970
 Wagner-Rieger-Reissberger 1980 = R. Wagner-Rieger-M. Reissberger: Theophil von Hansen. Die Wiener Ringstrasse – Bild einer Epoche VIII/4. Wiesbaden 198

JEGYZETEK

1 Szentkirályi Zoltán: Adatok a magyar építészképzés történetéhez. Építés-Építészettudomány III. 1971, 439–465.
 2 A korabeli állapotokról érzékletes képet fest és a tennivalókra javaslatot tesz Tankó Sámuel: A műegyetem építészeti szakosztályának reformja. Nemzet III. 1884. dec. 29. esti kiadás [1–2], IV. 1885. febr. 9. esti kiadás [3], szept. 4. esti kiadás [2].
 3 Szemelvények Ney Béla emlékirataiból. – Ney Ákos előadása a »Hungária« nagygyűlésen. Építő Ipar – Építő Művészet XLV. 1921, 92.
 4 Szentkirályi i. m. (1. jegyzet) 449–451.
 5 Az építészeti oktatás a műegyetemen. Művészeti Ipar I. 1885/1886, 29. A teljes cikk: 28–29.
 6 Rados Jenő: Hild József, Pest nagy építőjének életműve. Budapest 1958; Zádor Anna: Pollack Mihály 1773–1855, Budapest 1960
 7 Komárik 1971; Komárik Dénes: Az európai hatások útja a romantika korának építészetében. Ars Hungarica X. 1982, 19–42.
 8 Ybl Ervin: Ybl Miklós. Budapest 1956; Ybl Ervin: Weber Antal. Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények I. 1958, 417–442; Komárik Dénes: Feszty Frigyes (1821–1884). Budapest 1993
 9 Ezt látszik igazolni pl. a bécsi Technische Hochschule statisztikája is, amely a hallgatók anyanyelvek szerint megoszlásában az 1879/80-as tanévben 152 magyar anyanyelvű hallgatót regisztrál, akiknek a száma tíz év múltán 49-re esik vissza, majd 1912/13-ra 8-ra csökken. Figyelemre méltó viszont, hogy a származási hely – tehát nem anyanyelv – alapján összeállított statisztika szerint a magyar korona országaiból származó diákok számának csökkenése kevésbé számottevő. Ezek szerint a nem magyar ajkú diákok inkább mentek továbbra is Bécsbe, mint Budapestre. (Die K.K. Technische Hochschule in Wien 1815–1915. Gedenkschrift herausgegeben vom Professorenkollegium, redigiert von Hofrat Prof. Dr. Joseph Neuwirth. Wien 1915, 645–646.)
 10 Lásd az előző jegyzetben i. m., az építészeti tanszékekről 523–535; Wagner-Rieger 1970, 252.
 11 Somogyi 1912
 12 E. Dobbert–A.G. Meyer: Chronik der Königlichen Technischen Hochschule zu Berlin 1799–1899. Berlin, 1899.
 13 Wagner-Rieger 1970, 82. A bécsi akadémia nézve lásd W. Wagner: Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste. Wien 1967
 14 D. D. Egbert: The Beaux-Arts Tradition in French Architecture. (Edited for publication by D. Van Zanten). Princeton 1980
 15 R. Dixon–St. Muthesius: Victorian Architecture. London 1978, 10–14.
 16 Az eddig legteljesebb áttekintések magyar építészek külföldi tanulmányairól Magyar 1929, 114–116. és Németh Lajos (szerk.): Magyar művészet 1890–1919. Budapest 1981, 149–150, az „Építészek külföldi tanulmányútjai” c. alfejezet Gábor Esztertől.
 17 Fleischer 1935

18 Somogyi 1912
 19 Sisa József: Gottfried Semper és Magyarország. Művészet-történeti Értesítő XXXIV. 1985, 1–10.
 20 Delaire 1907. A könyvből kigyűjtöttem a magyar hallgatók neveit, és mivel a kötet magyarországi közönyvtárban nincs meg, jegyzéküket az alábbiakban közreadom. A könyv közli a hallgatók tanulmányaik után folytatott főbb tevékenységi területüket; ezt én elhagytam. A kötetben a rövidítésekhez alkalmazott (részben speciális tipográfiai) jelöléseket feloldva közlöm.
 Fittler, Camille, né 1853 à Tata (Hongrie), admission à l'École 1870-71, élève Pascale. Chevalier de la Légion, 1900 Décoration étrangère C. fer. Arch. sect. hongr. Exposition universelle 1900. [p. 260.]
 Kauser, Joseph-Étienne, né 1840 [helyesen: 1830] Budapest, †1905, admission à l'École 1852, élève Gilbert et Blonet. [p. 305.]
 Kauser, Joseph, né 1848 Budapest, (neveu de Joseph-Étienne), admission à l'École 1870-1, élève son père et Laisné, médaille en 2e classe. Exposition universelle 1900, Officier de l'Académie. Décorations étrangères. [p. 305.]
 Nendtwich, Gustave, né 1854 Budapest, †1889. admission à l'École 1877-1, élève Pascale. [p. 358.]
 Pollack, Emmanuel, né 1854 (Hongrie) admission à l'École 1878-2, élève Pascale. [p. 375.]
 Wellisch, Alfred, né 1854 Budapest, admission à l'École 1880-1, élève Pascale.
 21 Dieter Radicke, a berlini Technische Universität könyvtárához tartozó tervgyűjtemény vezetőjének közlése (1986).
 22 Tudomásom szerint a bécsi Polytechnikumban, és más, a Habsburg Birodalomban tanult hallgatókra vonatkozó anyaggyűjtés már megtörtént, de eddig csak az 1790–1850 közötti korszak adatait jelentették meg könyv formában. [Szögi László (szerk.): Magyarországi diákok a Habsburg Birodalom egyetemén I. 1790–1850. Magyarországi diákok egyetemjárása az újkorban 1. Budapest–Szeged, 1994.] A következő kötet nyilván fontos adatokat fog tartalmazni a most tárgyalt korszak szempontjából is.
 23 Sisa 1994, 9–11.
 24 Sisa József: Unger Emil (1839–1873). Műemlékvédelem XXVIII. 1984, 216.
 25 Éi V. 1881, 20.
 26 Ybl Miklós építész 1814–1891. A Hild-Ybl Alapítvány kiállítása. Katalógus, szerk.: Kemény Mária és Farbak Péter. Budapest 1991, 197.
 27 Orbán 1870, 601; Fleischer 1935, 83.
 28 Delaire 1907, 305; Komárik 1971, 403.
 29 Sisa 1994, 14.
 30 Szénássy 1993, 13.
 31 Sisa i. m. (19. jegyzet)
 32 Szendrei-Szentiványi 1915, 531.

- 33 Hubert József [nekrológ]. *Építő Ipar – Építő Művészet* IV. 1916. 10. sz., 55.
- 34 Révai Nagy Lexikona XVI. Budapest 1924, 615.
- 35 A kir. József-Műegyetem tanárai és hallgatói 1851-től 1881/2-ig. Budapest 1883.
- 36 Csányi Károly: Steindl Imre. *Művészet* I. 1902, 334–335; *Fleischer* 1935, 87.
- 37 Forster 1925, 9–10; *Fleischer* 1935, 83.
- 38 J. Sisa: Steindl, Schulek und Schulcz – drei ungarische Schüler des Wiener Dombaumeisters Friedrich von Schmidt. *Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien* XXXVII. 1985. 3. sz., 1–8.
- 39 Hauszmann önéletrajza, 16; *Hadik* 1985, 32.
- 40 Szendrei-Szentiványi 1915, 478; *Fleischer* 1935, 74.
- 41 Delaire 1907, 305; *Lechner* 1921, 125.
- 42 Nagy 1931, 55; *Fleischer* 1935, 74.
- 43 Murádin-Beyer *Katalin*: Pákei Lajos kéziratosa önéletírása. *Pavilon* 8. sz. 1993, 42.
- 44 Foerk Ernő (1868–1934) építész emlékkiállítása. Az O.M.F. Magyar Építészeti Múzeum kiállításának katalógusa. Budapest 1984; *Fleischer* 1935, 42.
- 45 *Magyar* 1929, 112–113.
- 46 Szendrei-Szentiványi 1915, 564; *Fleischer* 1935, 45.
- 47 Szentiványi Gyula gépiratos összefoglalása az MTA Művészettörténeti Kutató Intézet magyar művészek lexikona gyűjteményében; *Fleischer* 1935, 36.
- 48 *Magyar* 1929, 112–114.
- 49 Éber László–Gombosi György (szerk.): *Művészeti Lexikon* II. Budapest 1935, 339.
- 50 *Magyar* 1929, 113, 115.
- 51 Gábor 1996, 15.
- 52 Szendrei-Szentiványi 1915, 346; *Fleischer* 1935, 36.
- 53 *Művészet* XI. 1912, 70; *Fleischer* 1935, 27.
- 54 F. Gatti: Geschichte der k.k. Ingenieur- und k.k. Genie-Akademie 1717–1869. Wien 1901, 1023; *Magyar Életrajzi Lexikon* I. Főszerk.: Kenyeres Ágnes. Budapest 1967, 277.
- 55 Komárik 1971, 403.
- 56 Szénássy 1993. A könyvnek a megjelentnél hosszabb kézírata tárgyalja ezt a kérdést; a vonatkozó rész rendelkezésemre bocsátásáért köszönetemet fejezem ki a szerzőnek.
- 57 Sisa 1994, 53.
- 58 *Magyar* 1929, 114–115.
- 59 Delaire 1907, 305; Komárik 1971, 403.
- 60 Sisa 1994, 11.
- 61 Schulek 1895
- 62 Hauszmann önéletrajza, 16.
- 63 Gábor 1996, 15–17.
- 64 Magántulajdon. Szénássy 1993, 14.
- 65 MÉM
- 66 A három füzet magántulajdon, Gábor Eszternek köszönhetően volt módom kutatni bennük. A füzetek közül a legnagyobb – egy 1872-ből datált trieszti rajz és egyéb rajzok tanúsága szerint – egy későbbi út rajzi emlékeit tartalmazza, míg a másik kettőben részben 1866-ból datált, nagyrészt datálatlan tanulmányi rajzok találhatók.
- 67 Hauszmann önéletrajza, 17.
- 68 MÉM, ltsz. 69.026. 1–76.
- 69 Historisches Museum der Stadt Wien, Schmidt-hagyaték, hallgatói rajzok (Schulcz Ferenc) – ezzel kapcsolatban Kemény Mária-nak tartozom köszönettel; MÉM (Foerk Ernő).
- 70 Sisa József: Steindl Imre néhány korai munkája. *Ars Hungarica* XV. 1987, 153–154.
- 71 Nagy 1931, 55.
- 72 *Lechner* 1921, 124.
- 73 *Magyar* 1929, 120–121.
- 74 Schneider 1935, 999–106.
- 75 Sisa 1994, 13.
- 76 Delaire 1907, 305.
- 77 Éber László–Gombosi György (szerk.): *Művészeti Lexikon* II. Budapest 1935, 339.
- 78 Kassa-Eperjesi Értesítő – Kaschau-Eperieser Kundschaftsblatt XIX. 1857. 84. sz. [215–216]; *ÉI* I. 1877, 242; *Schulek* 1895; *Forster* 1925, 10. – Eredetileg az ösztöndíj a bécsi, a milánói és a velencei akadémiákra szolt, de az itáliai területek elvesztésével a bécsire szorítkozott.
- 79 *ÉI* XVII. 1983, 215–216; *ÉI* XX. (1896) 371; *ÉI* XXIII. 1899, 319. – A királyi ösztöndíjra vonatkozó néhány bibliográfiai tételt Samuel Albertnek köszönhetek.
- 80 Ezrey [Komor Marcell]: Ösztöndíj. *Vállalkozók Lapja* XXV. 1904, 25. sz., 1.
- 81 *Hadik* 1985, 32.
- 82 *Magyar* 1929, 117.
- 83 *Fleischer* 1935, 77.
- 84 Vasárnapi Ujság VII. 1860, 72; Károly János: Fejér vármegye története V. Székesfehérvár 1904, 92; Lyka Károly: Adalékok építészettünk történetéhez. *Magyar Művészet* IX. 1933, 57.
- 85 Sisa 1994, 14.
- 86 Hauszmann önéletrajza, 17.
- 87 *Művészet* XVI. 1917, 36.
- 88 Hauszmann önéletrajza, 47.
- 89 *Magyar* 1929, 122.
- 90 Orbán 1870, 601. (Az évszám itt tévesen 1866-ként szerepel.)
- 91 Forster 1925, 10.
- 92 Gábor 1996, 15.
- 93 Murádin-Beyer i. m. (43. jegyzet) 43.
- 94 *Lechner* 1921, 124.
- 95 Szendrei-Szentiványi 1915, 478.
- 96 Schulek 1895; *Forster* 1925, 10.
- 97 *Művészet* XI. 1912. 70. (Nekrológ)
- 98 *Hadik* 1985, 34.
- 99 Gerle János–Kovács Attila–Makovecz Imre: A századforduló magyar építészete. Budapest 1990, 91.
- 100 Vámos Ferenc: Lajta Béla. Budapest 1970, 24–26.
- 101 Forster 36.
- 102 Wagner-Rieger-Reissberger 1980, 3–5. A számarányokra jellemző, hogy az 1873–1875-ös években Hansen diákjainak száma 26 és 51, Schmidté 5 és 7 között mozgott.
- 103 Szénássy 1993, 16.
- 104 Sisa 1994, 13. Sajnos Szkalnitzky könyvtára vagy annak jegyzéke nem maradt fenn, mint ahogy a többi építész-magán-könyvtár közül is csak Weber Antal könyvtárának „becsesebb művei”-ből ismerünk válogatást. György Aladár: Magyarország köz- és magánkönyvtárai. Budapest 1886, 458–460. (Ennek a fontos és értékes forrásnak az ismeretért Zádor Annának tartozom köszönettel.) Weber könyvtárát 1880-ban megvették a József Műegyetem könyvtára számára. Zelovich Kornél: A m. kir. József műegyetem és a hazai technikai felső oktatás története, Budapest 1922, 165. A számunkra fontos leltárak közül fennmaradt továbbá A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet könyvtárának címjegyzéke. Budapest, 1896, továbbá Az Országos Magyar Királyi Mintarajziskola és Rajztanárképző könyvtárának címjegyzéke. Összeáll. Várdai Szilárd. Budapest 1900. (Az utóbbi ismeretért Gábor Eszternek mondok köszönetet.)
- 105 *Schulek* 1895
- 106 Kotsis Iván (1889–1958): Életrajzom. Részletek. In: Lapis Angularis. Források a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből. Szerk.: Hajdú Virág és Prákfalvi Endre, Budapest 1995, 181.
- 107 Schulek 1895. A Wiener Bauhüttéről lásd még Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins XVII. 1865, 18–19. A Schmidt-tanítványok műemléki felmérési rajzai – melyek minden bizonnyal a Wiener Bauhütte lapjainak előrajzai – az Akadémia der bildenden Künste Kupferstichkabinettjében találhatók (18497–26140, Bauaufnahmen der Architekturschule Friedrich Schmidt). Köztük Schulcz Ferenc, Schulek Frigyes, Aigner Sándor, Storno Kálmán, Foerk Ernő munkái.
- 108 Nagy 1931, 55.
- 109 Az 1905-ös közlemény a Hansen-Klub következő magyar tagjait tartotta számon: Barcsai Lajos (Budapest), Berczik Gyula (Budapest), Czizler Győző (Budapest), Eder Henrik (Nagy-szeben), Feigler Sándor (Pozsony), Gerey Ernő (Budapest), Majunke Gedeon (Szepesszombat), Nadler Róbert (Budapest), Pecz Samu (Budapest), Schmidt Gyula (Budapest), Wellisch Alfréd (Budapest), Zobel Lajos (Budapest).
- 110 Wagner-Rieger-Reissberger 1980, 5.

- 111 *Dr. Kismarty-Lechner Jenő*: Lechner Ödön. Budapest 1961, 10; *Művészet* XVI. 1917, 37.
 112 *Magyar* 1935, 123.
 113 *Sisa* 1994, 52.
 114 ÉI V. 1881, 20. Az idézett nekrológ szerint Kolbenheyer a pályázat első díját nyerte el. A modern feldolgozás azonban a pályázat nyertesei között nevét nem említi. (E. Börsch-Supan: *Berliner Baukunst nach Schinkel 1840–1870*. München 1977) Az eset jelzi, hogy az ilyen forrásokból származó adatok, főleg ha magyar építész külföldi sikeréről van szó, ellenőrzésre szorulnak.
 115 Hauszmann önéletrajza 17.
 116 ÉI II. 1878, 170.
 117 *Magyar* 1935, 128–136.
 118 Szakács Mózes: A berlini magyar egyesület tizenennyolcz esztendő életének némi vázlata. Pest, 1866.; A zürichi magyar egyesület emlékkönyve. Zürich, 1873.
 119 *Lechner* 1921, 124.
 120 *Sisa* 1994, 15.
 121 Pl. ÉI III. 1879, 51–52, ÉI IV. 1880, 202.
 122 *Magyar* 1929, 118.
 123 *Sisa* 1994, 13.
 124 *Sisa* i. m. (24. jegyzet) 224.
 125 ÉI V. 1881, 20.
 126 *Sisa* 1994, 12.
 127 *Művészet* XVI. 1917, 36.
 128 *Hadik* 1985, 32.
 129 *Magyar* 1929, 137.
 130 Szendrei-Szentiványi 564.
 131 *Dr. Prokopp Mária*: Prokopp János 1825–1894 – Esztergom megye és város első mérnöke. Esztergom 1994, 14–15.
 132 Hauszmann önéletrajza, 16–18.
 133 *Hadik* 1985, 32.
 134 *Schulek* 1895; *Forster* 1925, 10.
 135 *Foerk Ernő*: Steindl Imre emlékezete. A Magyar Mérnök-és Építész-Egylet Közlönye LXI. 1927, 305.
 136 *Szénássy* 1993, 16.

- 137 *Sisa* 1994, 14–15.
 138 *Sisa* 1994, 33–34.
 139 Ferkai András (Budapest) tulajdona.
 140 *Lechner Ödön*: Önéletrajzi vázlat. In: Lechner Ödön 1845–1914. Az OMF Magyar Építészeti Múzeuma kiállítása. Budapest 1985, 6.
 141 *Schulek* 1895; *Forster* 1925, 10.
 142 *Szénássy* 1993, 16.
 143 *Nagy* 1931, 56.
 144 Hauszmann önéletrajza, 47.
 145 Lásd 66. jegyzet A legnagyobb méretű album egyik lapján látható a „Trieste 28/6; 1872” felirat.
 146 *Magyar* 1929, 137–151.
 147 *Orbán* 1870, 602.
 148 *Schulek Ferenc*: Monuments d’architecture inédits. Premier fascicule: Gérone – Denkmäler der Baukunst in Originalaufnahmen. Erstes Heft: Gerona. Leipzig 1869
 149 ÉI V. 1881, 463–464.
 150 ÉI VI. 1882, 103.
 151 Bárdos Artúr idézi *Vámos* i. m. (100. jegyzet) 18–28.
 152 *Komárik* 1972, 393. Bukovics a századfordulón Bécsben telepett le, de ekkor már valószínűleg túl volt aktív építési működésén. A pozsonyi Rumpelmayer Viktor (1830–1885) bécsi tevékenysége csak szigorúan véve tekinthető külföldre szakadásnak. *Dr. Ortvaay Tivadar*: Pozsony város utcai és terei. Pozsony 1905, 310.
 153 Hauszmann önéletrajza, 17–18.
 154 *Szénássy* 1993, 16.
 155 *Schulek* 1895; *Forster* 1925, 100.
 156 *Magyar* 1929, 116.
 157 *Wagner-Rieger-Reissberger* 1980, 4.
 158 ÉI II. 1878, 277. A hír beszámoló róla, hogy a kör védnökként Hauszmann vállalta.
 159 *Lechner* i. m. (140. jegyzet) 7.
 160 [Hauszmann Alajos rektori székfoglalója 1903]
 161 *Gerle-Kovács-Makovecz* i. m. (99. jegyzet)
 162 A jelen tanulmányhoz részben Bécsben, a Kress Foundation ösztöndíjaként végeztem kutatást 1996-ban.

THE FOREIGN TRAINING OF HUNGARIAN ARCHITECTS IN THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY

The second half of the 19th century, especially the period after the Austro-Hungarian Compromise of 1867, witnessed an economic development in Hungary unparalleled in the history of the nation. This was accompanied by a building boom and a huge demand for qualified architects.

The only place in Hungary where architects were trained was the Joseph Polytechnic in Buda, founded in 1856 as a successor of earlier, low-level educational institutions. Soon efforts were made to improve the educational standards of the Polytechnic, which, from 1871, operated under the name Joseph Technical University. Developing a technical university which would be on equal footing with its Western European counterparts was, however, a painfully slow process. It was only in the mid-1880s that the number of prospective architects increased substantially at the Joseph Technical University of Budapest, and it was as late as the turn of the century that young Hungarians chose to study there as a matter of course. Until then Hungarian students would go abroad if they wanted be trained as architects.

Central European institutions of architectural training were transformed considerably in the second half of the 19th century. Academies gradually gave way to Polytechnics, now often called Polytechnische Hochschule or Technische Hochschule. (Later, in the early 20th century they would be called Technische Universität.) A notable exception was the Vienna Academy of Fine Arts. The situation elsewhere in Europe did not follow this pattern. The École des Beaux-Arts in Paris, an academic institution, reached the highest point of its activities and international prestige in the second half of the century, while in Britain aspiring young men were articulated to practicing architects.

Hungarian students often attended the courses of the Joseph Polytechnic at Buda before they went abroad. It was from the 1850s that Hungarians went to the Bauakademie in Berlin (Antal Szkalnitsy, Emil Unger, Alajos Hauszmann, Ödön Lechner, Gyula Pártos, Géza Györgyi, Ignác Alpár) and the École des Beaux-Arts in Paris (István Kauser, József Kauser, Kamill Fittler). From the 1860s Hungarian students also attended the Eidgenössisches Polytechnikum in Zurich, where initially Gottfried Semper was their professor (Adolf Feszty, Vilmos Freund, József Hubert, Ernő Schannen.) This meant a radical broadening of the cultural horizon, as before 1850 Hungarian students of architecture never went beyond Vienna, Milan or Munich.

Interest in the Vienna Academy of Fine Arts increased greatly in the 1860s when two prominent and charismatic professors started to teach there. Both the Gothicist Friedrich Schmidt and the Classicist Theophil Hansen had numerous Hungarian students. (The important students of Schmidt: Ferenc Schulcz, Frigyes Schulek, Imre Steindl, Sándor Aigner, Ernő Foerk; those of Hansen: Samu Pecz, Győző Czizler, Sándor Fellner, Kálmán Gerster.) A smaller number of Hungarians pursued studies at the technical schools of Vienna, Stuttgart, Karlsruhe, Munich, and other German cities.

It was a matter of personal preference and sometimes accident which foreign educational institution was chosen. Often however an older architect would send his assistants or students to his former school. Some of the students were fortunate enough to be the recipients of the royal scholarship (also called Hungarian state scholarship), which was founded by King Franz Joseph in 1857. This ensured the sum of 420 florins per person per annum for three years to cover the cost of

studies at the Vienna Academy of Fine Arts. After the turn of the century some regarded this scholarship an affront and an open recognition of Hungary's inferiority in art and architecture.

A job in the office of the teacher or another prominent foreign architect was a source of income as well as part of the training during or after the student years. A case in point is Richard Lucae in Berlin, who especially liked to employ his Hungarian students. e.g. Pártos, Györgyi and Alpár. Friedrich Schmidt in Vienna had Schulz and Schulek in his office for some years. Others went to another country to another architect after graduation. The former Hansen-student Fellner worked for three years in the office of Charles Garnier in Paris, and Berlin-trained Lechner also spent several years in France as Clement Parent's employee. Adolf Voyta was in the employment of the British railway builder Thomas Brassey. Young Hungarians had also the opportunity to read or even buy professional books during their stay abroad, an important factor in the formation of Hungarian architecture.

Some Hungarian students played active roles in the professional lives of their host countries. Thus Schulek, Schulz and Steindl were founding members of the Wiener Bauhütte, the later prestigious organization of student self-education. Pecz was the first chairman the Hansen-Klub. Szkalnitzky, Hauszmann and Alpár were members of the Architekten-Verein in Berlin.

During or after their studies some young Hungarians participated in architectural competitions. Szkalnitzky submitted entries to the competition for a hospital called Rudolph-Stiftung in Vienna, then he won the first prize at the competition for the concert hall of Frankfurt. Unger is believed to have won the first prize at the competition for a church in Hanover, Ferenc Kolbenheyer at the competition for the assembly rooms of Basle.

Traveling was part and parcel of an architect's education abroad, but any architect of standing made study-trips after graduation as well. As most Hungarians studied in the German-speaking world, these areas were the number one target of their travels. A visit to Paris was also high on the agenda of most aspiring young architects. A possibly long study-trip to Italy, lasting occasionally up to a year, was regarded an integral part of any architect's education. Toward the end of the century, due to Hungary's relative prosperity and the absence of administrative restrictions, foreign travels became increasingly frequent and easy to make.

It is remarkable that in spite of the opportunities awaiting young talents abroad, to our knowledge no young Hungarian architect chose to stay permanently in a foreign country. Beyond doubt the lure of commissions at home, where the steadily improving living conditions were now nearly equal to those of Western European countries, were the primary motive. What is more, a number of foreign architects, mostly from the German-speaking countries, settled in Hungary in order to benefit from the building boom.

The fact that the majority of Hungarian architects were foreign-trained in the second half of the 19th century, and that most of them graduated from schools and academies in the German-speaking world, basically determined the course of Hungarian architecture. Common training and similar cultural background were responsible for a fairly homogeneous Central European architecture. The situation changed at the turn of the century, when the advent of new ideas coincided in Hungary with the ascent of home-trained architects.

Research for this paper was done by the author partly in Vienna in 1996 as a Kress Foundation scholar.

KUTATÁS

ANTROPOMORF SZENTHÁROMSÁG-ÁBRÁZOLÁSOK A KÖZÉPKORI MAGYARORSZÁGON

ÚJABB ADATOK A TÍPUS IKONOGRÁFIÁJÁHOZ

A kereszténység egyik legfontosabb és egyben legnehezebben értelmezhető dogmája a Szentháromságról szóló tanítás. A háromság és egység problémája évszázadokon keresztül végigkísérte a keresztény teológia fejlődését, a dogma mai formában ismert szövegére egészen a 15. századig kellett várni. A tan, amelyet Lactantius irigylésre méltó tömörséggel fogalmazott meg – *Deus unus trinus* – a keresztény vallás alappillére lett.[1] Az Atyában, a Fiúban és a Szentlélekben való hármasság hitvallást a keresztelés liturgikus cselekménye, az apostoloknak adott keresztelési parancs – *Elmenvén azért, tegyetek tanítványokká minden népeket, megkeresztelvén őket az Atyának, a Fiúnak és a Szentléleknek nevében!*[2] – hozta magával. Maga a Szentírás, az Ószövetség néhány szimbolikus utalásától eltekintve,[3] rendkívül szűkszavúan nyilatkozik a Szentháromságról, így a művészek is különösen nehezen megoldható problémával kerültek szembe, ha megkísérelték a hit legitimizálatosabb dogmáját ábrázolni.

A dogma szövege az apostoli idők óta vajmi kevés támpontot nyújtott az ábrázoláshoz, így aztán André Grabar találó szavait idézve: „On n'est jamais parvenu à une iconographie satisfaisante des dogmes trinitaires: la preuve en est que toutes les tentatives ont toujours été rapidement abandonnées pour être remplacées par de nouvelles, tout aussi discutables et également éphémères.”[4]

A Szentháromság gazdag ikonográfiai hagyományában elkülönül egy olyan csoport, amely az emlékek tanúsága szerint több évszázados múltra tekint vissza, s önálló belső fejlődést mutat. Ennek az antropomorfnak nevezhető típusnak a lényege, hogy az istenség mindhárom személye (Atya, Fiú, Szentlélek) emberi alakban jelenik meg. A teológiaiag több szempontból is vitatható ábrázolás úgy tűnik, évszázadokon át jelen volt a keresztény művészetben. Az egyház hivatalosan hosszú ideig nem foglalt állást ez ellen az ábrázolási típus ellen, amelynek kérdéses figurája a Szentlélek, aki a Biblia tanúsága szerint sohasem jelent meg emberi alakban. Az olyan jellegű ábrázolási kísérletek ellen, amelyek pl. egy törzsből kinövő három fejet (*tricephalus*), vagy egy fejet három arcra (*vultus trifrons*) mutattak, már a firenzei Antoninus püspök (1389–1459),[5] a löweni teológiaprofesszor Johannes Molanus (1533–85),[6] majd VIII. Orbán pápa is fellépett 1628-ban.[7] XIV. Benedek pápa 1745. október 1-jén írott levele, a *Sollicitudine nostrae...* kezdetű, arra figyelmezteti az augsburgi püspököket, hogy a délnémet területeken különös népszerűségnek örvendő ábrázolási típus nem felel meg az egyház tanításainak.[8]

A magyarországi emléktanyagban a középkor talán legkarakterisztikusabb teológiai vonatkozású ábrázolásait a Szentháromság különböző képtípusai jelentik. A téma népszerűsége többek között a skolasztikus gondol-

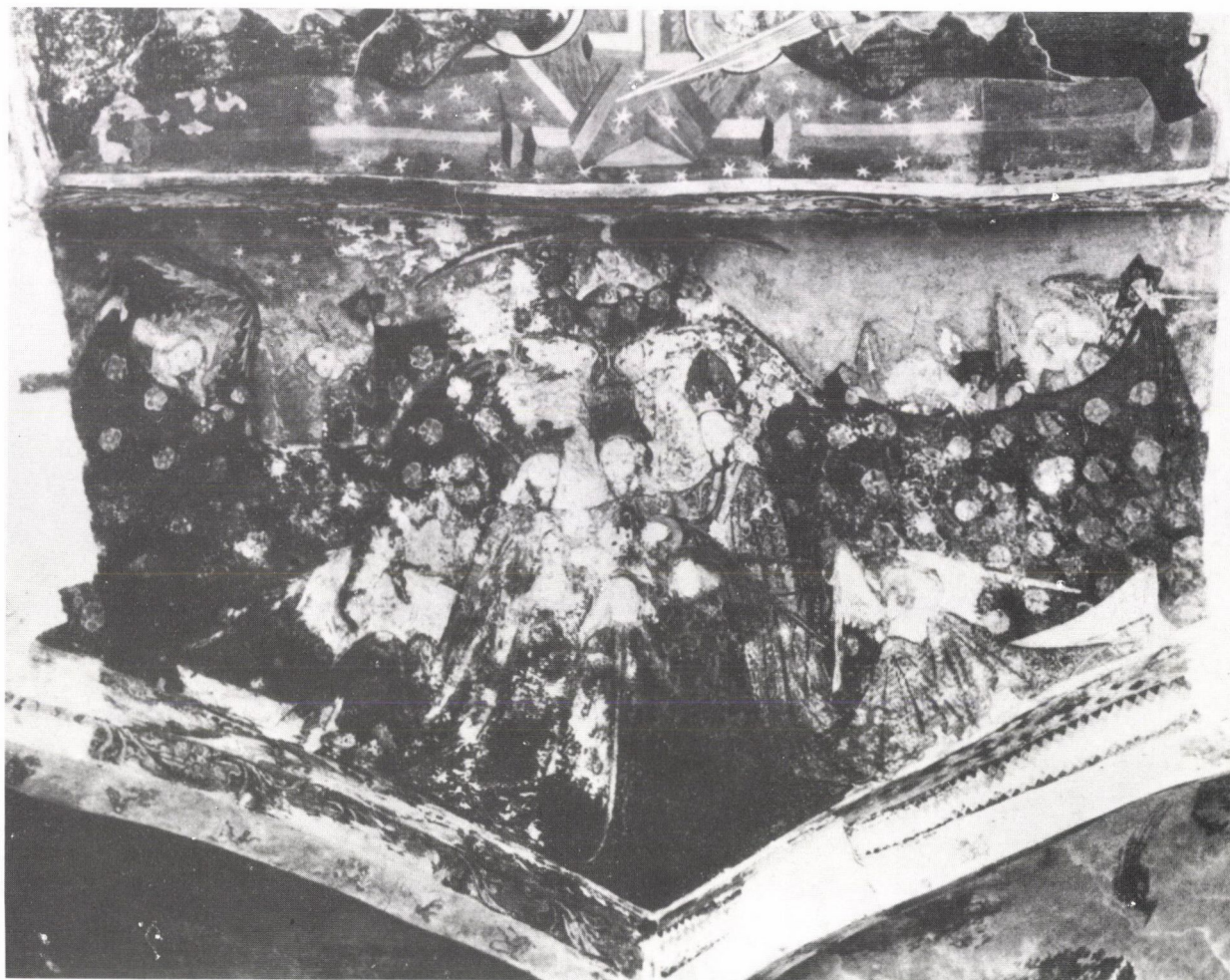
kodásban betöltött kiemelkedő szerepével is összefügg. A Szentháromság ünnepének 1334-es kötelezővé tétele ugyancsak hozzájárult a különféle dogmatikai értelmezéseken alapuló sokféle ábrázolás elterjedéséhez. A középkori Európa jelentős művészeti központjaihoz hasonlóan Magyarország művészetében is jelen van a Szentháromság ábrázolásai között az antropomorf ikonográfiai típus. Jelen tanulmány keretében néhány magyarországi emlék bemutatásán és elemzésén túl szeretnék újabb adatokkal hozzájárulni e különös ábrázolási típus kialakulásának és elterjedésének értelmezéséhez. A teljesség igénye nélkül megpróbálok rámutatni annak az időben és földrajzilag is rendkívül kiterjedt jelenségnek néhány fontosabb elemére, amely hozzájárult ahhoz, hogy a Szentháromság ábrázolási hagyományában az antropomorf típus többé-kevésbé elfogadott, olykor megtúrt, ám mindenképpen népszerű ábrázolási formává válhatott. E hagyomány áttekintésével megkísérelném azt is bemutatni, miképp illeszkednek a magyarországi példák a típus egyéb ábrázolásainak sorába. A lőcsei minorita templom 14. századi freskója, a szászhermányi erődkápolna 15. századi falképe, valamint a jelenleg a Csíki Székely Múzeumban őrzött csíkszentdomokosi oltárkép a középkori európai művészet más-más irányaihoz kapcsolódnak, azonban közös bennük, hogy azonos módon ábrázolják a Szentháromságot.

Lőcse már a 14. század első felében a Felvidék jelentős művészeti központja volt. A korszak számottevő építkezései a város erőteljesen megindult fejlődését jelzik, melynek következménye a minoriták letelepülése is. A minorita templomot a helyi hagyomány szerint Dancs comes zólyomi ispán alapította 1309-ben. A kolostort egy 1316-os jegyzék említi. A lőcsei minorita templom szerkezetét és formai megoldásait tekintve jól párhuzamba állítható a század osztrák és cseh kolduló rendi építkezéseivel.[9] A megerősödő polgárság gyakorlatias, olykor moralizáló felfogását tükrözik a városi plébániatemplomok olyan freskóciklusai, amelyek például a lőcsei Szent Jakab-templomban a *Hét főbűnt* és az *Irgalmasság cselekedeteit* állították párhuzamba. Ez utóbbi téma tér vissza egyszerűbb változatban a lőcsei minoriták templomában is.

A templomhajó északi falának 1370–1400 között készült freskóit a század harmincas éveiben Hajnóczy Iván tárta fel.[10] A jelenetek az Irgalmasság közismert megnyilvánulásait ábrázolják: *A könyörületeseke megáldó Krisztus, A jövevények befogadása, Éhezők és szomjazók táplálása, Meztelenek ruházása, Foglyok látogatása, Betegek ápolása, Holtak eltemetése.* A sort a háromalakos Szentháromság ábrázolása zárja.[11] Mivel az Atyaisten a jókat megáldó jobbajával ellentétben bal kezével elutasító mozdulatot tesz, feltételezhető, hogy a hatjelenetes sorozatot eredetileg itt is kiegészíthette a főbűnök ábrázolása, miként a plébániatemplomban.[12]



1. A trónoló Szentháromság. Falkép, 1390 körül. Lőcse (Levoča), minorita templom



2. Mária koronázása. Falkép, 15. század második fele. Szászhermány (Härman), erődkápolna

A Szentháromság evangélista-szimbólumokkal körülvett mandorlában jelenik meg, szívrávonon trónolva. Középen a hosszú szakállal aggastyánként ábrázolt Atyaisten látható, tőle jobbra, a Szentírásnak megfelelően,[13] a középkorú férfiként megfestett Krisztus, míg balján az ifjú arcvonásokat mutató Szentlélek (1. kép).

A barcasági Szászhermány 15. század első felében épült erődtemplomának torony alatti kápolnájában, a keleti boltszakaszon szerepel egy *Mária koronázása*-jelenet, amelyen ugyancsak háromalakos, antropomorf Szentháromság látható (2. kép). A ma evangélikus templom egykori Mária-kápolnájának freskóciklusa jórészt a század közepe táján készülhetett. A Brassó történetére vonatkozó forráskiadvány egyik adata szerint a mellékoltózat cikkelyeit 1486-ban festették ki.[14] A részben feltárt boltózat cikkelyeiben *Maestas Domini*, evangélisták, angyalok és a már említett *Mária koronázása*-jelenet ábrázolásai maradtak fenn. A falakat *Keresztrefeszítés*, *Angyali üdvözlés*, *Utolsó ítélet* valamint az okos és balga szüzek ábrázolása díszíti. A boltszakaszokat összekötő hevederíven Jakab és Pál apostolok, alattuk a déli falon férfiszentek, valamint ószövetségi előképekkel kiegészítve *Jézus születése* látható.[15] A szászhermányi freskók finomságukkal és erőteljességükkel annak az olasz és cseh eredetű stílusnak sajátos udvari keverékét példáz-

zák, amely a 15. század elejétől a Kárpát-medence egyik mérvadó irányzatává vált.

A Mária koronázását végző három isteni személy arcvonásait tekintve teljesen egyforma, vállukra egyetlen hatalmas köpeny borul. Ami megkülönbözteti őket, az a korona típusa: a középső hármas pápai koronát, tiarát visel, a jobb oldali fedett császári koronát, a bal oldalon látható férfi pedig nyitott királyi koronát. A jelenetnél angyalok segídeknek, öten közülük a háttérben mintás drapériát tartanak, ill. jobbra és balra egy-egy a Szentháromság köpenyének uszályát hordozza.

A Csíki Székely Múzeumban őrzött oltárkép ugyancsak Mária megkoronázását ábrázolja (3. kép). A mű eredete ismeretlen, mindössze annyi tudható róla, hogy korábban a csíkszentdomokosi plébániatemplom régi oltárképe volt. A kép egészen kiemelkedő festői kvalitásai, valamint a helyi gótikus műhelyek hagyományaitól és stílusjegyeitől eltérő festésmódja arra utal, hogy valószínűleg importemlékkel van dolgunk.[16] Szabó András a múzeum egyházművészeti kiállítását bemutató vezetőjében a festményt csehországi alkotásnak véli, s sajátos ikonográfiáját összefüggésbe hozza a huszitizmus tanaival.[17]

Az aranyustrás háttér előtt megjelenő három isteni személy arcvonásai és ruházata teljesen azonos. Középen



3. Mária koronázása. Oltárkép, 1500 körül. Csíkszereda (Miercurea Ciuc), Csíki Székely Múzeum, ltsz. 232-10-10-93.



4. A Szentháromság (?). Rajz a lorschii kéziratban, 9. század első fele. Róma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 834, 28r

látható az Atya, aki fején tiarát visel, s két kezével Mária fejére helyezi a koronát. Tőle balra foglal helyet Krisztus, akit töviskoronája azonosít. Baljában a megváltásra utaló, kereszttel díszített gömböt tartja, jobbját áldásra emeli. Jobbra a Szentlélek fedett koronát viselő alakja tűnik fel, baljában jogarral és áldóan felemelt jobb kézzel. A három figura vállát egyetlen közös köpeny fedi. Az előtérben térdelő Mária alakját hat kis angyalfigura övezi.

A háromalakos Szentháromság-ábrázolások eredetét kutatva a kereszténység korai századaiba kell visszanyúlunk. Az ókeresztény egyház művészetében az isteni személyek antropomorf ábrázolása ismeretlen, mégis e korszakban kereshetjük azokat a gyökereket, melyek a későbbi korszakok háromalakos Szentháromság-ábrázolásainak kiindulópontját jelentették. Nolai Paulinus leírása a Felix-bazilika apszisáról, mely Krisztus keresztelésének evangéliumi történetét idézte, ugyan még a hármass istenség tisztán szimbolikus megjelenítéséről tudósít,[18] az Ábrahám és a három angyal történetét feldolgozó ábrázolások azonban meghatározó jelentőségűnek bizonyultak az antropomorf ikonográfiai típus szempontjából.

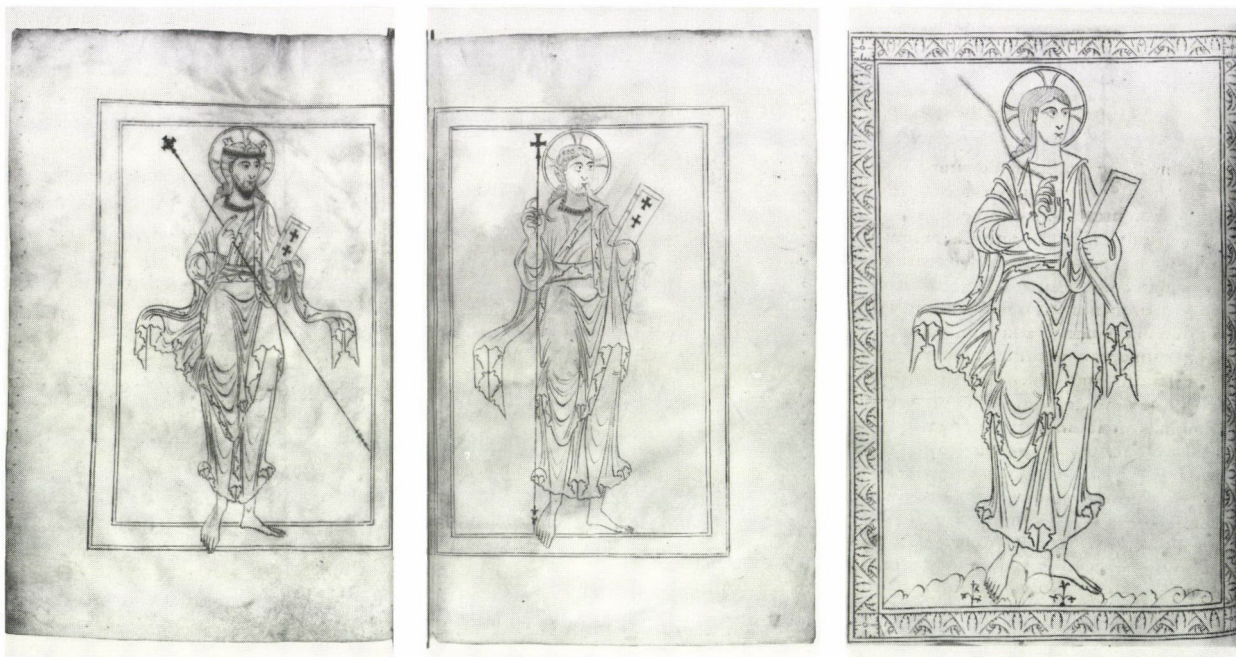
A Mózes első könyvében leírt jelenetet eleinte nem tekintették a Szentháromság megnyilatkozásának. Origenes pl. a három látogató egyikét az Atyával azonosítja, míg mások – így Tertullianus is – a három férfi egyikében Krisztust véltek felfedezni.[19] A későbbi egyházatyák – és nyomukban az egész középkor – a Genézis ezen eseményét egyértelműen a Szentháromság kinyilvánításaként értelmezték. Legalaposabban talán Ambrosius járt utána a kérdésnek, aki Ábrahámról szóló értekezésében így ír: „*Abraham/ vide primo fidei mysterium, Deus illi apparuit, et tres aspexit. Cui Deus refulget, Trinitatem videt, non sine Filio Patrem suscipit, nec sine Spiritu Sancto Filium confitetur.*”[20] A középkorban oly gyakran idézett formulát azonban Szent Ágoston fogalmazta meg: „*...et ipse Abraham tres vidit, et unum adoravit.*”[21]

A jelenet többnyire olyan más ótestamentumi eseményekkel egy ciklusban található meg, amelyeket a tipológikus gondolkodás az Újtestamentum előképeinek tekintett. Miként a római Sta Maria Maggiore 5. századi mozaikján látható, a történetet két jól elkülönített jelenetben ábrázolták: az egyik a három égi látogató megjelenése Ábrahám előtt, a másik pedig a megvendégelés aktusa.[22] Ez utóbbi különösen a keleti egyház művészetében vált meghatározóvá a Szentháromság-ábrázolások szempontjából, kiindulópontját jelentve annak a jól nyomom követhető folyamatnak, amelynek egyik csúcspontja Andrej Rubljov „Troicá”-ja.[23] A nyugati művészet, melyben az Ábrahám-történet mindkét jelenete termékeny táptalajra talált, a háromalakos istenábrázolások egész ikonográfiai rendszerét alakította ki. Nyugaton azonban más forrásokkal is számolnunk kell.

A Karoling-kor művészetében egyetlen olyan emlékről van tudomásom, amelynek kapcsán fölmerülhet az antropomorf Szentháromság-ábrázolás lehetősége. A lorschii kolostor 9. század első feléből származó kéziratában található rajz három álló, antikizáló öltözetű férfit ábrázol (4. kép). Az első szakállas, bal kezében könyvet tart, jobbát áldóan emeli fel, két társa nem visel szakállt, és mindkettőjük kezében irattekercs látható. A rajz melletti oldalon olvasható *Sancta Trinitas* felirat bizonyítottan későbbi korból származik, így több kutató vitatja, hogy a három figura a keresztény istenség személyeit ábrázolja.[24]

Az angolszász könyvfestészetben már a 10. században megjelennek olyan tendenciák, amelyek az Ábrahám-történettől függetlenül antropomorf Szentháromság ábrázolására irányulnak. A 10. század második feléből származó St. Dunstan-pontificale (Sherborne-pontificale) a három isteni személyt külön lapon ábrázolja (5. kép).[25] Az első, szakállas, koronát viselő figura látszik korban a legidősebbnek, ő valószínűleg az Atya. Baljában két apró kereszttel díszített könyvet, jobbában hosszú pálcát tart, melynek végén kereszt látható. A következő lapon egy fiatalabb, ugyancsak szakállas férfi jelenik meg, kezében hasonló könyvet és pálcát tartva. Ő valószínűleg Krisztus. A Szentlélek az előző két alaknál fiatalabb férfiként jelenik meg, szakállá éppen csak pelyhedzik, bal kezében dísztelen könyvet, jobbában pálmát tart. Mindhárom személy fejét keresztben nimbusz övezi.[26] Az ugyancsak 10. századi Aethelwold benedictionale egyik miniatúráján trónoló figura a *Maiestas Domini* ikonográfiáját követi, a felirat azonban mást állít: „*OMNIPOTENS TRINITAS, UNUS ET VERUS DEUS, PATER, FILIUS ET SPIRITUS SANCTUS.*”[27] Az 1020 táján íródott Grimbald-evangéliárium miniatúrája ezt a trónoló alakot háromszorozza meg, ilyen módon teremtve meg a háromalakos istenség adekvát megjelenési formáját.[28]

A középkori művészet számára további források is szóba jöhetnek, amelyek az antropomorfizmus kialakulását támogatták. A késő római imperiális művészet emlékei közismerten inspirálóan hatottak a középkori művészekre, így azok a késő császárkori érmek is minden bizonnyal formai mintaképet kínáltak a Szentháromság ábrázolásához, amelyek a társuralkodókat egymás mellett ülve, közös trónon ábrázolják. 338-ból származik az az arany medalion, amelyen II. Constantinus császár jelenik meg Constans és II. Constantius között.[29] Számos középkori emlék esetében e kapcsolat szembetűnő. Példaként említhetnénk a *Hortus Deliciarum* sokszor idézett 12. századi rajzát,[30] a Jacobus nevű bizánci



5. A Szentháromság. Sherborne-pontificale, 10. század közepe. Párizs, Bibliothèque Nationale, Lat. 943, 5v, 6r, 6v

szerzetes imáit tartalmazó, ugyancsak ebből a korszakból származó kézirat miniatúráját,[31] vagy a vallepietrai szentély Szentháromság-freskóját (6. kép).[32]

A 6–7.századi kopt keresztény művészetben ugyancsak felfedezhetők azok a tendenciák, amelyekre a három egymás mellett trónoló isteni személy motívuma visszavezethető.[33] A núbiai Faras egyik keresztény templomából származik az a 7. századi falkép, amely a donátor Nobadia király fölött megjelenő isteni triászt három félalakban ábrázolt, teljesen egyforma fiatal férfiként mutatja.[34]



6. A trónoló Szentháromság. Falkép, 12. század első fele. Vallepietra, Santuario della SS.Trinità

A 12. századi bizánci művészetben az antropomorfizmus felbukkanása párhuzamosan jelentkezik bizonyos eretnekmozgalmak tanításaival. Egy Euthymios Zigabenos nevű szerzetes I. Alexios Komnénos császár (1081–1118) megbízásából összefoglaló munkát írt a kereszténység eretnekmozgalmairól (*Πανοπλία δογματική*), amelyben azt olvashatjuk, hogy a bogumilok tanítása szerint az Atyáistennek három alakja van, és különböző személyekből áll (*λέγουσι τὸν ἐπουράνιον πατέρα τριμορφὸν εἶναι ... καὶ ποικιλοπρόσωπον*).[35] A bogumilokról szólva Zigabenos így folytatja beszámolóját: „Azt mondják, hogy gyakran nemcsak álmukban, hanem ébren is látják az Atyát hosszú szakállú aggastyánként, a Fiút szakállas férfiként, a Szentlelket pedig szakálltalan ifjúként.”[36] A 12. század folyamán Bizáncban is kialakult *Synthronostypos* azonban főleg a nyugati kereszténység művészetében terjedt el, míg keleten inkább az ortodox teológiának jobban megfelelő ún. *angelomorf*, ill. *paternitas*-ábrázolások váltak mérvadóvá.[37]

A 14–16.században az uralkodói udvarokban és városokban virágzó kulturális élet jóvoltából sajátos kölcsönhatás alakult ki a különböző művészeti ágak között. A különböző udvari ünnepségek, drámák, misztériumjátékok vitathatatlanul befolyást gyakoroltak a képzőművészetre, miként a képzőművészet is termékenyen hatott a korabeli társadalmi élet megnyilvánulásaira.[38] Jean Fouquet *Mária koronázását* ábrázoló miniatúrája Etienne Chevalier hóraskönyvében (Chantilly, Musée Condé) minden bizonnyal ilyen udvari-ceremoniális jelenetek hatását tükrözi,[39] miként annak az 1510 körül készült brüsszeli falikárpit-sorozatnak több darabja is, amely a *Teremtés* jelenetét dolgozza fel.[40] Az ez idő tájt szinte mindenütt fellelhető háromalakos Szentháromság-ábrázolások is nyilván kézenfekvő mintaképet kínálhattak azoknak az elsősorban városi környezetben elterjedt misztériumjátékoknak, ahol a Szentháromságot három szereplő személyesítette meg.



7. Jan Pollack: A Bűnbeesés. Oltárkép, 1490 körül.
Los Angeles, County Museum of Art, ltsz. M.80.1 (1,2)

A 12. századtól az antropomorf Szentháromságok egyrészt önálló ábrázolási témaként, másrészt a keresztény művészet hagyományos témáival kapcsolatba kerülve mind gyakrabban bukkannak fel. Egyidejűleg az ikonográfia gazdagodása figyelhető meg. Ha a művész az egységet, azonosságot kívánta hangsúlyozni, akkor az Ábrahám-történet mintájára az isteni személyeket többnyire attribútumok és egyéb megkülönböztető jegyek nélkül ábrázolta. Ha azonban a hármasság, a különbözőség érzékeltetése volt fontosabb, akkor a Szentháromság alakjait individualizálta. Ennek legegyszerűbb módja az életkor szerinti megkülönböztetés volt. Az Atyát többnyire aggastyánként, a Fiút érett férfiként és a Szentlelket pedig ifjúként jelenítették meg. A lőcsei minorita templom falképének mestere ezt a megoldást választotta, míg Szászhermányban és a csíkszentdomokosi oltárkép esetében nem alkalmazták az életkorbeli megkülönböztetés eszközt.

A 14. század első felében a „Nebeneinanderthronen” sémája új elemmel bővül. Matfré Ermengau több példányban ismert katalán nyelvű breviariuma, a *Breviari d'Amor* olyan Szentháromság-ábrázolást tartalmaz, amelyen az isteni személyek egységét néhány új motívum hangsúlyozza. A madridi Biblioteca Nacional miniatúráján a Szentháromság trónját két angyal tartja. Ezen a trónon (*sola cadieira*) három teljesen egyforma szakállas férfi ül szorosan egymás mellett, „*pires, filhs, sans esperitz*”, amint azt a közös koronájukon (*sola corona*) olvasható felirat állítja. A három fejet egyetlen hatalmas nimbusz veszi körül, amelynek hat szektorában a Szentháromság tulajdonságai olvashatók: „*poders, savieza – amors, bontatz, grandeza – eternitat, voluntatz, vetutz – gloria, veritatz, perfectios – largueza, drechura, simpleza – nobleza, merces*”. Mindhárom figura jobbát áldásra emeli. Vállukat egyetlen közös köpeny (*sol mantel*) fedi, derekukat közös öv (*una sentura*) fogja össze.[41] Ezek az egységet hangsúlyozó motívumok a 15–16. század folyamán széles körben elterjedtek. A szászhermányi freskón megjelenő istenség három személyének vállát egyetlen hatalmas köpeny fedi, csakúgy mint a csíkszentdomokosi oltárkép Máriát koronázó Szentháromságának figuráit.

A háromalakos Szentháromság-ábrázolások gyakran tűnnek fel a *Teremtés-történet* különböző jelenetein, az *Angyali Üdvözlés*, a *Keresztrefeszítés*, *Mária koronázása*, a *Megváltás elhatározása*, az *Utolsó ítélet* vagy néhány más bibliai jelenet keretében. Jan Pollack oltárképén például Ádám és Éva látható a Paradicsomban, felettük pedig felhők között jelenik meg a trónoló Szentháromság adoráló angyalokkal körülvéve (7. kép).[42] A Magyar Tudományos Akadémia könyvtára őrzi az ún. Párizsi hóraskönyvet, amely Gillet Hardouyn műhelyében készült 1510-ben. Ez a nyomtatott és kézzel színezett metszetekkel díszített könyv tartalmaz egy olyan ábrázolást, amelyen a Szentháromság a legfontosabb keresztény erényeket (*Paix, Justice, Misericorde, Verite*) megszemélyesítő nőalakok jelenlétében látható (8. kép).[43] Lelio Orsi (1511–87) egészen egyedülálló módon ábrázolta a keresztény istenséget. A Szépművészeti Múzeum grafikai gyűjteményében őrzött metszet kompozíciója a teremtő Szentháromságot (*Trinitas Creator Mundi*)[44] jeleníti meg. A középpontban a teremtő Atyaisten monumentális figurája, mellette Krisztus, s fölöttük lebeg a Szentlélek ifjú alakja (9. kép).[45] Ez utóbbi szokatlan testhelyzete, s gesztusai Szent Jeromos egy furcsa passzusára reflektálnak: „*Modo tulit me mater mea, spiritus sanctus, in uno capillorum meorum.*”[46] A művésznek nem



8. A keresztény erények, 1510. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, Ant. 76, fol. 12.



9. Lelio Orsi: A Teremtés. Rézmetszet, 1560 körül. Budapest, Szépművészeti Múzeum, Itsz. 58.1185



10. A Szentháromság diadalmenete. Németsalföldi falikárpit, 1520 körül. Esztergom, Keresztény Múzeum, ltsz. 58.4.1

volt elég bátorsága, hogy nőként ábrázolja a Szentlelket, aki azonban a szövegnek megfelelően baljával a Fiú hajtincsét fogja, jobbát pedig az Atya vállán nyugtatja.

Olykor a narratív elemek elmaradnak, s a téma maga a Szentháromság, a „mysterium fidei”. Az *in maiestate* trónoló három figura gyakran jelenik meg hóráskönyvek miniatúráin,[47] vagy tematikusan felépített ábrázolási sorozatokban. Lőcsén pl. az *Irgalmasság cselekedeteit* be-

mutató jelenetek lezárásaként szerepel a háromalakos istenség ábrázolása. Más alkalommal a mennyei hierarchia élén trónol antropomorf Szentháromság.[48] Szokatlan témát dolgoz fel az esztergomi Keresztény Múzeum brüsszeli falikárpitja. A *Szentháromság diadalmenete* címet viselő ábrázolás 1520 tájáról származik. A kerubokkal övezett hármas istenség az evangélista-szimbólumok és az apostolok társaságában uralkodói pompában jelenik meg (10. kép).[49]

Önálló ikonográfiai típusnak nevezhető az a változat, ahol a Szentháromság egy asztal vagy oltár előtt tűnik fel, melyen különböző eucharistiára utaló motívumok (kehely, tál ostyával, kenyér stb.) láthatók.[50] A szakirodalomban *Trinità eucaristica* néven ismert típus kialakulása szoros összefüggésben van az Ábrahám-történet azon jelenetével, amelyen az idős férfi megvendégeli a három égi látogatót.[51]

Sajátos változata a háromalakos Szentháromság-ábrázolásoknak, amikor a Fiú fájdalmas Krisztusként jelenik meg az Atya és a Szentlélek között. Ez a típus lényegében a Gnadenstuhl-ikonográfia tárgykörébe tartozik. A Wenemaer-triptichon mesterének 15. század utolsó negyedében készült festményén a Szentháromság alakjai Szent Péter és Szent Margit között jelennek meg (11. kép).[52]

Külön csoportot alkotnak azok az ábrázolások, amelyeken a háromalakos Szentháromság látomásként tűnik fel. Az egyik lehetséges előkép itt is valószínűleg az Ábrahám-történet üdvözlés-jelenete lehetett.[53] A középkori művészetben gyakran visszatérő téma valamely szent vagy donátor Szentháromság előtti meditációjának ábrázolása. Jean Duvet 1555 táján készült metszetén a Szentháromság János evangélista látomásában ölt testet (12. kép).[54] Berry herceg 1410 körül készült órás-könyvének miniatúráján a keresztény istenség Jeanne de Boulogne előtt jelenik meg,[55] a prágai Nemzeti Múzeum 1360 körüli imakönyvének egyik ábrázolásán Arnošt pardubicei püspök imádkozik a Szentháromság víziója előtt,[56] a Szépművészeti Múzeum 1500 körüli táblaképen pedig egy ismeretlen donátor térdel a felhők által övezett látomás előtt.[57] Olykor szokatlan összefüggésben is feltűnnek háromalakos szentháromságok. Giovanni di Paolo 1450 táján készített illusztrációkat Dante *Isteni Színjátékához*. A kézirat a londoni British Museum Yates-Thompson-gyűjteményében található. Az *Inferno* és a *Purgatorio* Priamo della Quercia illusztrációit tartalmazza, míg a *Paradisot* Giovanni di Paolo művei kísérik. Antropomorf Szentháromság jelenik meg öt miniatúráján, öt különböző jelenet illusztrációjaként. A *Paradiso* XXVII. fejezetéhez tartozik pl. az az ábrázolás (177r.), amelyen Beatrice Dante feje fölött lebegve jelenik meg, aki egy csillagokkal körülvett látomás előtt térdel. Az égi jelenés közepén a trónoló Szentháromság látható.[58]



11. A Wenemaer-triptichon mestere: A Szentháromság fájdalmas Krisztussal. Oltárkép, 15. század vége. Belgium, magángyűjtemény



12. Jean Duvet: János evangélista látomása. Rézmetszet, 1555 körül. London, British Museum

A középkori Magyarország területén is megjelenő antropomorf Szentháromság-ábrázolások szervesen kapcsolódnak ahhoz a gazdag ikonográfiai változatokat felmutató fejlődéshez, amely gyakorlatilag végigkíséri a keresztény művészet történetét. A bemutatott emlékek között időben a lőcsei minoriták templomának falképe a legkorábbi. Az 1390 táján készült freskó mestere az isteni személyek különbözőségére helyezte a hangsúlyt, amikor az Atyát, a Fiút és a Szentlelket életkor szerint megkülönböztette. Itt még nincs nyoma azoknak a század közepe tájától Európa-szerte elterjedt, egységet hangsúlyozó motívumoknak, amelyekről fentebb már esett szó, s amelyek mind Szászhermányban, mind pedig a csíkszentdomokosi oltárképen jelen vannak. A szászhermányi freskón az isteni személyek egységét egyforma arcvonásaik, valamint közös köpenyük hivatott kifejezni, a különbözőséget csupán a koronák típusa jelzi. A 15. század vége táján festett falkép legközelebbi ikonográfiai párhuzamai abból az itáliai hatásokat magába olvasztó osztrák, cseh udvari művészet köréből származnak, amelynek stílusjegyei a korszakban internacionálissá váltak. A csíkszentdomokosi oltárkép ismeretlen mestere hasonló módon kísérelte meg az egység és hármasság egyszerre történő bemutatását. Az azonos arcvonások, az egyforma öltözet, a közös köpeny a három személy lényegi egységét hangsúlyozzák, a koronák azonban jól azonosíthatóvá teszik a figurákat. Az 1500 táján készült festmény ábrázolása nyilván népszerűségnek örvendhe-



13. Georg Ligsalz epitáfiuma, 1570. München, St. Peter-plébániatemplom (Fotó: Kiss Richard)

tett a Csíki-medencében, hiszen a csíkrákosi templom 18. századi oltárképének mestere e mű inspirációja alapján festette meg a keresztény istenséget.

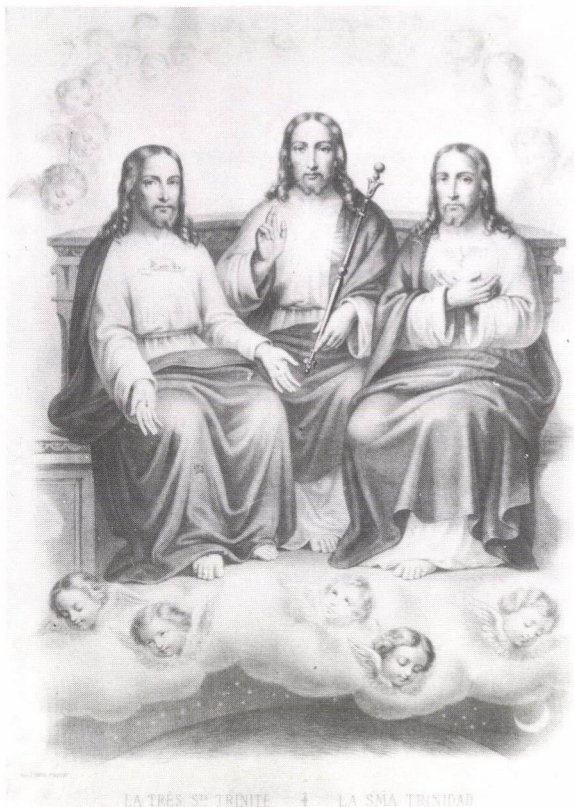
A 15–16. század folyamán szinte az egész keresztény kultúrkörben elterjedt a Szentháromság antropomorf ábrázolása. Hóráskönyvek miniatúráin, falfestményeken, oltárképeken és -szobrokon, falikárpitokon, szarkofágokon, epitáfiumokon egyaránt találkozhatunk háromalakos ábrázolásokkal. A reneszánsz időszakában különösen a funerális művészet körében vált népszerűvé az antropomorf típus. Példaként csupán egyetlen művet

említenék: Georg Ligsalz 1570-ben készült epitáfiumát a müncheni St. Peter-plébániatemplom falán (13. kép). [59]

Az antropomorf Szentháromság-ábrázolások népszerűsége a barokk időszakában sem csökkent. Egyfelől továbbra is megmaradnak a középkorban kialakult ikonográfiai változatok, pl. a *Mária koronázása*, a „*Ratschluß der Erlösung*”, a *Teremtés*. Másfelől azonban a középkori ábrázolások mellett megjelenik egy egészen új ikonográfia is, mely a barokk misztikus irodalommal mutat szoros párhuzamokat. A 18. században délnémet területeken sajátos virágzása bontakozott ki az antropomorf ábrázolásoknak. Ennek hátterét mindenekelőtt a 18. századi misztikusok romantikus látomásai nyújtották, amelyekben az antropomorfizmus szempontjából kulcsfontosságú harmadik személy, a Szentlélek emberi formát öltött. Egyfelől a Szentlélek elsősorban Cressentia von Kaufbeuren (†1744) látomásai alapján Mária lelki jegyeseként jelenik meg ifjú alakjában, [60] másrészt pedig ugyancsak emberi formát öltve, az Atya és a Fiú mellett, mint az isteni kegyelem fénye, ahogyan mindenekelőtt Anna Maria Lindmayr (†1726) látta víziójában. [61] Az előbbi változat XIV. Benedek 1745-ös tiltása



14. Mária koronázása. Litográfia, 1840 körül. Imakönyv, Pozsony



15. A trónoló Szentháromság. Litográfia, 1910 körül.
Kalocsa, Érseki palota

után eltűnni látszik a művészetből, az utóbbival azonban később is gyakorta találkozhatunk.[62] Egy 1840 körül Pozsonyban kiadott, litográfiákkal illusztrált imakönyv ábrázolása még ezt a barokk hagyományt tükrözi. A művész a hármass istenség alakjait erősen individualizált formában ábrázolta, a Szentlélek az isteni kegyelem fényeként, lágy arcvonásokat viselő ifjú alakjában jelenik meg (14. kép).[63]

A 18. században, talán éppen a pápai tiltás következményeként az antropomorf Szentháromságok egyre ritkábban jelennek meg a monumentális művészetben. Falusi templomokban, falképeken, valamint a vallásos népi kultúra számos területén azonban népszerűségük továbbra sem csökkent.[64] A vallásos jámborság populáris megnyilvánulási formáiként ismert *Andachtsbilder*, votívképek, devóciós ábrázolások, fogadalmi ajándékok

kedvelt témája a háromalakos Szentháromság.[65] Ebben a formában a típus egészen a 20. század elejéig tovább élt. A kalocsai érseki palota egyik raktárában bukkantam rá arra az 1900 táján Párizsban készült litográfiára, amely angyalfejecskékkel övezett mennyei trónuson ábrázolja a keresztény istenséget. Mindhárom személy Krisztus arcvonásait viseli, attribútumaik mégis világosan megkülönböztetik őket: középen a jobbát áldásra emelő Atya látható, mellén a Teremtésre utaló, fénysugarakkal körülvett földgömbbel, balra a sebeit mutató Fiú, mellén a kereszten pihenő *Agnus Dei* ábrázolásával, jobbra pedig a Szentlélek alakja, akit a mellén megjelenő galamb azonosít (15. kép).[66]

A keresztény művészet bizonyos Európán kívüli területein az antropomorf Szentháromság-ábrázolások szinte kizárólagossá váltak. A spanyol, ill. portugál koloniális művészetben a 16. századtól kezdve folyamatosan találkozhatunk a típus példáival.[67] Ennek egyik lehetséges magyarázata, hogy a térítésben vezető szerepet vállaló jezsuita misszionáriusok a Szentháromság titkát minden bizonnyal a háromalakos ábrázolások segítségével tudták a legszemléletesebben elmagyarázni a keresztény tanokkal ismerkedő őslakosoknak. A japán szigeteken megjelenő keresztény hittérítők ugyancsak az antropomorf ábrázolásokon keresztül tanították a Szentháromság dogmáját.[68] Az észak-afrikai keresztények művészetében a 16. századtól ugyancsak kimutatható a típus jelenléte.[69]

E többnyire provinciális színvonalú emlékek mellett a 19. században a kontinensen olyan művészek elevenítették föl a háromalakos Szentháromság ikonográfiai típusát, mint pl. Josef von Führich. *Krisztus emberré válása* című litográfiája 1838 előtt készült, s a Megváltás feladatát magára vállaló Krisztust ábrázolja a mögötte trónoló két másik isteni személy jelenlétében.[70] Führich más alkalommal is megrajzolta a három isteni személyt. Az Albertina gyűjteményében lévő rajza Ádám teremtését ábrázolja, Mária életét bemutató sorozatának egyik lapján pedig a koronázást láthatjuk.[71]

A háromalakos Szentháromság-ábrázolások évezre-des története a keresztény művészet egyik jól körvonalazható fejezetét jelenti. A hit legfontosabb dogmájának ábrázolása olyan általános kérdéseket is felvet, amelyek a szakrális művészet lényegi összefüggéseit érintik. Ezért nem elhanyagolható kérdés az antropomorf típus történetének átfogó feldolgozása, amelyre a szakirodalom mindeddig nem vállalkozott. Ez a tanulmány néhány magyarországi emlék kapcsán a téma főbb csomópontjait igyekezett körülhatárolni, ezek részletes vizsgálata azonban az elkövetkezendő időszak kutatásának feladata lesz.

Kovács Zoltán

JEGYZETEK

*E sorok írója egy 1992-ben megjelent tanulmányában (*Trinitas in hominis specie. Quelques remarques à propos de l'iconographie des représentations anthropomorphes de la Trinité. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* 77. 1992, 41–58.) már igyekezett fölvezetni a típus történetének néhány összefüggését, jelen tanulmány az azóta eltelt időszak újabb kutatási eredményeit próbálja összefoglalni.

1 Vö. A. N. Didron: *Christian Iconography. The History of Christian Art in the Middle Ages* II. New York 1968, 1–6.

2 Máté 28.19

3 Az Ószövetségben nem található kifejezetten a Szentháromságra vonatkozó tanítás, azonban számos helyen találunk olyan szövegeket, kifejezéseket, amelyeket a keresztény egyházatyák a Szentháromságra való utalásként értelmeztek. A Genézis három helyén beszél Isten önmagáról többes számban (Gen. 1.26: *Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram...*; Gen. 3.22: *Ecce Adam quasi unus ex nobis...*; Gen. 11.7: *Venite, descendamus et confundamus linguam ipsorum ...*), három

további szöveghelyet pedig a patrisztika szimbolikus utalásként magyarázott: Dániel három társa a tüzes kemencében (Dán. 3.23); a három szőlőtő a fáraó pohárnokának álmában (Gen. 40.9–10); Ábrahám és a három angyal története (Gen. 18.1–12).

4 A. Grabar: *Les voix de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et moyen âge.* Paris 1979, 103. Vö. *Uő.*: *Christian Iconography. A Study of Its Origins.* Princeton 1961, 112.

5 „... *Reprehensibiles etiam sunt cum pingunt ea, quae sunt contra fidem, cum faciunt Trinitatis imaginem unam personam cum tribus capitibus, quod monstrum est in rerum natura; ...*” *Summa Theologica*, lib.3, qu.8, cap.4, sec.11. Vö. C. E. Gilbert: *The Archbishop on the Painters of Florenz, 1450.* *The Art Bulletin* 41. 1959, 76–77, valamint *Uő.*: *Italian Art 1400–1500. Sources and Documents.* Englewood Cliffs, N. J. 1980, 147–48.

6 *De Historia SS. Imaginum et Picturarum. Pro vero earum usu contra abusos, libri quattuor, auctore Joanne Molano.* Lovanii Typis Academicis MDCLXXI, lib. II. cap. IV. 37–38.

7 *Lexikon der christlichen Ikonographie* I. Hg. von E. Kirschbaum. Rom–Freiburg–Basel–Wien 1968, 528. Vö. W. Braunsfels: *Die Heilige Dreifaltigkeit.* Düsseldorf 1954, X.; L. Réau: *Iconographie de l’art chrétien* II.1. Paris 1956, 21–22; W. Molsdorf: *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst.* Graz 1968, 2–3. Mindkét típus megtalálható a magyarországi emlékananyagban is. Itt csupán néhány példát említek. A felvidéki Zsegra 14. századi falképe (*Radocsay D.*: *Falképek a középkori Magyarországon.* Budapest 1977, 174–77, 89. kép); a siklósi plébániatemplom 1410–20 körüli freskója a szentélyzáradék délkeleti ablakának záradékában; a szlovákiai Rákos templomának Szentháromság-falképe; az ugyancsak szlovákiai Ochtina templomának szentélyfreskója (*Lővei P.*: *A siklósi plébániatemplom szentélye és középkori falképei.* Műemlékvédelmi Szemle 5. 1995/1–2, 183–84, 5–7. kép.) Megjegyzendő, hogy az utóbbi három példa az egyfejtű, de háromarcú (vultus trifrons) típusba tartozik, így a szerző megnevezése (tricephalus) tévesen szerepel a tanulmányban. Mindkét változat ikonográfiai elemzése kívül esik jelen tanulmány választott témakörén, mivel a szakirodalom erre vonatkozólag bőséges információval szolgál. Vö. A. Hackel: *Die Trinität in der Kunst.* Berlin 1931, 98–118; G. J. Hoogewerff: „*Vultus trifrons*”. *Emblema diabolico.* *Imagine improba della Santissima Trinità.* *Rendiconti della Pont. Accademia Romana di Archeologia* 19. 1943, 206–45; R. Pettazzoni: *The Pagan Origins of the Three-Headed representation of the Christian Trinity.* *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 9. 1946, 135–51; W. Kirfel: *Die dreiköpfige Gottheit.* Bonn 1948

8 „... *non ideo tamen Spiritus Sanctus seorsim a duabus aliis Personis humana specie seu viri juvenis depingi potest.*” *Magnum Bullarium Romanum* XVI, 321 skk. A pápa az általa helyesnek tartott ábrázolási módot is meghatározza: „*Imagines ss.Trinitatis communiter approbatae et tuto permittendae illae sunt, quae ... personam Dei Patris exhibent in forma viri senis, desumpta ex Dan.7.9: Antiquus dierum sedit, in eius autem sinu unigenitum ipsius Filium, Christum videlicet Deum et hominem, et inter utrosque Paraclitum Spiritum Sanctum in specie columbae.*” Vö. A. Stolz: *Theologisches zu Dreifaltigkeitsbildern.* *Benediktinische Monatschrift* 15. 1933, 334. A pápa levelének teljes szövegét idézi: *F. Boespflug*: *Dieu dans l’art.* Paris 1984, 22–58.

9 Magyarországi művészet 1300–1470 körül I. Szerk. Marosi E. Budapest 1987, 314–15.

10 Vö. *Radocsay* i. m. (7. jegyzet) 144.

11 A minorita templom és kolostor freskó ciklusához V. Dvořáková, –J. Krása.–K. Stejskal: *Středověká nástěnná malba na Slovensku.* Praha 1978, 118–20. és 66. kép

12 Magyarországi művészet ... i. m. (9. jegyzet) 481–82.

13 „*Dixit Dominus Domino meo: Sede a dextris meis!*” (110. zsoltár)

14 *Quellen zur Geschichte der Stadt Brassó.* Brassó 1903, IV. 52, 59.

15 Magyarországi művészet ... i. m. (9. jegyzet) 616, 1409–15. kép. Vö. *Radocsay D.*: *A középkori Magyarország falképei.* Budapest 1954, 213. Megjegyzendő, hogy *Radocsay*, miközben részletesen leírja a kápolna falképeit, a Mária koronázása-jelenetet nem említi.

16 Vö. *Radocsay D.*: *A középkori Magyarország táblaképei.* Budapest 1955, 188.

17 *Szabó A.*: Csíki Székely Múzeum, Egyházművészeti kiállítás. Csíkszereda é. n. 3, 5.

18 „*Pleno corruscat Trinitas mysterio/Stat Christus agno, Vox Patris coelo tonat/Et per columbam spiritus sanctus fluit./Cruce corona lucida cingit globo,/Cui coronae sunt corona apostoli,/Quorum figura est in columbarum choro./Pia trinitatis unitas Christo coit/Habente et ipsa trinitate insigna/Deum revelat vox paterna, et Spiritus/Sanctum fatentur crux et agnus victimam.*” XXXII. Epistola, in *Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum.* Ed. G. Hartel, Wien 1866 skk. (a továbbiakban CSEL) 19. Wien 1894, 286.

19 Vö. *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte.* Hg. von O. Schmitt (a továbbiakban RDK) IV. Stuttgart 1958, 424.

20 *Patrologia Latina.* Ed. J.-P. Migne, Paris 1878–90. (a továbbiakban PL) 14, 457. De Abraham, lib. I. A háromság és egység problémájáról pedig így ír: „*Abraham paratus excipiendis hospitibus, fidelis Deo, impiger ministerio promptus officio, Trinitatem in typo vidit, hospitalitatem religione cumulavit, tres suspiciens, unum adorans; et personarum distinctione servata, unum tamen Dominum nominabat, tribus honorificentiam muneris deferens, et unam significans potestatem. Loquebatur enim in eo non doctrina, sed gratia: et melius credebatur ille, quod non didicerat, quam nos qui didicimus. Nemo enim typum falsaverat veritatis, et ideo tres vidit, sed unitatem veneratur. Tres mensuras similaginis promittit, unum immolat vitulum; satis credens unum esse sacrificium, trium munus: unum hostiam, trium gratiam.*” PL 16, 1342 CD, De excessu fratris sui satyri, lib. II.

21 PL 42, 809. *Contra Maximum Arianum Episcopum*, lib. II.

22 *Braunsfels* i. m. (7. jegyzet) 1. kép

23 Vö. M. Alpatov: *La Trinité dans l’art byzantin et l’icone de Rublev.* *Echos d’Orient* 26–27. 1927–28, 150–86.

24 Vö. A. Goldschmidt: *Die deutsche Buchmalerei* I. München 1928, 21, 53, 61. tábla; B. Bischoff: *Lorsch im Spiegel seiner Handschriften.* München 1974, 83, No. 42; J. E. Rosenthal: *Three Drawings in an Anglo-Saxon Pontifical: Anthropomorphic Trinity or Three-fold Christ?* *The Art Bulletin* 63. 1981, 547–62, különösen 549.

25 Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Lat. No. 943, fol. 5v, 6. v. Vö. J. O. Westwood: *Facsimiles of the Miniatures and Ornaments of Anglo-Saxon and Irish Manuscripts.* London 1868, 129.

26 J. E. Rosenthal vitatja, hogy a rajzok a Szentháromságot ábrázolják, véleménye szerint egy hármás Krisztus-ábrázolással (mint király, mint isten és mint ember) van dolgunk: i. h. (24. jegyzet) 547–62.) Az a tény azonban, hogy az ismeretlen művész a három alakot rendkívül hangsúlyosan életkorok szerint is megkülönböztette, számomra a Szentháromság-értelmezés mellett szól. Vö. K. Küntzle: *Iconographie der christlichen Kunst* I. Freiburg i. B. 1928, 222; *Hackel* i. m. (7. jegyzet) 72.

27 G. F. Warner–H. A. Wilson: *The Benedictional of Saint Aethelwold Bishop of Winchester* 963–984. Oxford 1910; Vö. E. Panofsky: *Once More „The Friedsam Annunciation and the Problem of the Ghent Altarpiece”.* *The Art Bulletin* 20. 1938, 433.

28 London, British Library, Add. Ms. 34890, 114v. Vö. A. M. D’Achille: *Sull’iconografia trinitaria medievale.* *La Trinità del Santuario sul Monte Autore* presso Vallepietra. *Arte Medievale* 5. 1991, 66. 35. kép; Z. Kovács: *Trinitas in hominis specie.* *Quelques remarques à propos de l’iconographie des représentations anthropomorphes de la Trinité.* *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* 77. 1992, 51–52, 31. kép

29 J. M. C. Toynbee: *Roman Medallions.* *Numismatic Studies* 5, New York 1944, 199; Kovács i. h. (28. jegyzet) 33. kép

30 R. Green: *Herrad of Hohenbourg: Hortus Deliciarum* I. London–Leyden 1979, 91; *Braunsfels* i. m. (7. jegyzet) XI. kép

31 Róma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. gr. 1162, 113v; D’Achille i. h. (28. jegyzet) 56. 8. kép; Vö. Kovács i. h. (28. jegyzet) 50, 30. kép

32 A 12. század első felében készült freskóra vonatkozó fontosabb irodalmat l. D’Achille i. h. (28. jegyzet) 71.

33 Vö. E. H. Kantorowitz: *The Quinity of Winchester.* *The Art Bulletin* 29. 1947, 77.

34 K. Michalowski: *Faras.* *Centre artistique de la Nubie Chrétienne.* Leiden 1966, 21, XVI. tábla. Farasban a későbbi

századokban is tovább él ez az antropomorf ikonográfia: a 11. század közepére datálják azt a falképtöredéket, amely hasonló módon ábrázolja a Szentháromságot. A mű jelenleg a khartoumi Nemzeti Múzeumban látható. Vö. *D'Achille* i. h. (28. jegyzet) 64, 32. kép. Michalowski ásatásai nyomán került elő a farasi katedrális 12. század végi–13. század eleji freskója ugyancsak háromalakos Szentháromság-ábrázolással. K. *Michalowski*: Faras, die Kathedrale aus dem Wüstensand. Köln 1967, 159–60, 163–64; *D'Achille* i. h. (28. jegyzet) 64, 33. kép

35 *Patrologia Graeca*. Ed. J.-P. Migne, Paris 1857–1866. (a továbbiakban PG) 130, 1290–1332.

36 PG 130, 1320B

37 Vö. K. *Onasch*: Ketzergeschichtliche Zusammenhänge bei der Entstehung des anthropomorphen Dreieinigkeitsbildes der Byzantinisch-Slavischen Orthodoxie. *Byzantinoslavica* 31. 1970, 229–43; H. *Gerstinger*: Über Herkunft und Entwicklung der anthropomorphen byzantinisch-slavisches Trinitätsdarstellungen des sog. Synthronos- und Paternitas- (Otčestow) Typus. In: *Festschrift W. Sas-Zaloziecky* zum 60. Geburtstag. Graz 1956, 79–85.

38 Vö. O. *Fischel*: Art and Theatre I. *The Burlington Magazine* 66. 1935, 4–14.

39 Réau i. m. (7. jegyzet) 1. kép; G. *Schiller*: *Ikonographie der christlichen Kunst* 4.2. Gütersloh 1980, 744. a kép

40 D. T. B. *Wood*: *Tapestries of the Seven Deadly Sins*. *The Burlington Magazine* 20. 1912, 210–12, ill. 277–89. H. *Göbel*: *Wandteppiche I. Die Niederlanden I–II*. Leipzig 1923, 123. kép, ill. 125. kép

41 K. *Laske-Fix*: *Der Bildzyklus des Breviari d'Amor*. Münchener Kunsthistorische Abhandlungen 5. München–Zürich 1973, 25–26, Min. 5. Vö. J. D. *Bordona–J. Ainaud*: *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, Vol. XVIII. Madrid 1962, 143, Fig. 176; M. E. *Soriano*: *Un codice de la Biblioteca Nacional „Breviario de Amor“*. *Archivo Español de Arte* 27. 1954, 109–28. III. tábla

42 Los Angeles County Museum of Art, Inv.Nr.: M.80.1 (1,2) A három írásszalag szövege a Genézis könyvéből származik: *In principio creavit deus coelum et terram. Faciam. hominem ad imaginem et similitudinem nostram. Spus.dei frebat. sup. aqs. Genesis primo*.

43 Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, Ant.76. fol. 12. A Párizsi hóraskönyv hasonmás kiadása, szerk. *Csapodi Cs.* Budapest 1985, 8.

44 Vö. A. *Heimann*: *Trinitas Creator Mundi*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 2. 1938, 42 skk.

45 Budapest, Szépművészeti Múzeum, ltsz.: 58.1185. E. *Monducci–M. Pirondini*: *Lelio Orsi*. Milano 1987, Nr. 136. Orsi egy másik kompozícióján ugyancsak háromalakos Szentháromság jelenik meg a pogány istenek között. Uo. Nr. 139. Vö. E. *Panofsky*: *Sol aequinoctialis fuit creatus*. Notes on a Composition by Lelio Orsi and Its Possible Connection with the Gregorian Calendar Reform. In: *L'aventure de l'esprit. Mélanges Alexandre Koyré* II. Paris 1964, 364.

46 PL 25, 1221D. További forrásokat, ahol a Szentlélek nőneműként szerepel lásd *Kantorowitz* i. h. (33. jegyzet) 73skk, különösen 75k.

47 Vö. A. *von Euw–J. M. Plotzek*: *Die Handschriften der Sammlung Ludwig*. Bd. 2. Köln 1982, Abb. 401.

48 A. *de Laborde*: *Les Manuscrits à Peintures de la Cité de Dieu de Saint Augustin*, Tome II. Paris 1909, 423, 437 Nr. 56, illetve 448, 464. Nr. 57. François Eximinez *Angyalok könyve* című művének egyik miniatúrája az angyalok kilenc kara fölött ábrázolja a Szentháromságot. A 15. század első feléből származó ábrázolás érdekessége a közepén megjelenő, szakállas Szentlélek figurája. Vö. P. *Wescher*: *Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen – Handschriften und Einzelblätter – des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen Berlin*. Leipzig 1931, 145, 144. kép

49 Esztergom, Keresztény Múzeum, ltsz.: 58.4.1. Vö. *László E.*: *Fland és francia kárpitok Magyarországon*. Budapest 1980, 26. kép. A dél-németalföldi gobelin-műhelyekben a 16. század első felében rendkívül népszerű volt a Szentháromság antropomorf ábrázolása. Vö. *Wood* i. h. (40. jegyzet) 210–22, 277–89; *Göbel* i. m. (40. jegyzet) 115. kép; A. S. *Cavallo*: *Medieval*

Tapestries in The Metropolitan Museum of Fine Art. New York 1993, 413–43, 28–29. kép, 133–34. kép, 138–39. kép, 142–43. kép

50 Vö. D. *Rigaux*: *A la table de Seigneur. L'Eucharistie chez les primitifs italiens (1250–1497)*. Paris 1989, 182–91.

51 Vö. *Kovács* i. h. (28. jegyzet) 57. 35. kép

52 Gent. Duizend Jaar Kunst en Cultuur. Museum voor Schone Kunsten Gent I. 19 april–29 jun 1975, Gent 1975, 182. Nr. 23, 21. kép. Az antropomorf Szentháromság-ábrázolásoknak ez a változata különösen a németalföldi művészetben volt népszerű. Vö. J. *Plummer*: *Die Miniaturen aus dem Stundenbuch der Katharina von Kleve*. Berlin 1966, 38–39. kép; *Petrus Christus Renaissance Master of Bruges*. The Metropolitan Museum of Art, New York 1994, 176–180, Nr. 21; U. *Panhans-Bühler*: *Eklektizismus und Originalität im Werk des Petrus Christus*. Wien 1978, 18–35; *De librije van Bourgondië*. En enkele recente aanwinsten van de Koninklijke Bibliotheek Albert I. Brussel 1970, Nr. 45; I. Q. *Van Regteren Altena*: *Jacques de Gheyn. Three Generations*, Vol. II. The Hague–Boston–London 1983, 3. tábla

53 Figyelemre méltó példa az ún. Salisbury-breviariumban egyik miniatúrája 1432–34 körül (Paris, Bibl. Nat. Ms. lat. 17294. fol. 278v.), amelyen Ábrahám előtt immár nem három angyal vagy férfi jelenik meg, hanem maga a Szentháromság keresztnimbuszos, Krisztus-arcú alakjai.

54 *The Illustrated Bartsch* 13. Sixteenth Century Artists, ed. W. L. *Strauss*. New York 1981, 224. Nr. 13. A Szentháromság fölött olvasható körirat szövege: *TRES SIMUL AEQUALES PERSONAE SUNT DEUS UNUS * PRINCIPIUM ET FINIS RERUM TESTATE IOHANE*. Vö. C. *Eisler*: *The Master of the Unicorn. The Life and Work of Jean Duvet*. New York 1979, 246–47. Nr. 39.

55 New York, The Cloisters, Les Belles Heures du Duc Jean de Berry, fol. 91v.

56 J. *Vrchocka*: *Zpokladnice knihovny Národního Muzea*. Praha 1981, 9. kép

57 Budapest, Szépművészeti Múzeum, ltsz.: 3842. *Kovács* i. h. (28. jegyzet) 43, 26. kép

58 P. *Brieger–M. Meiss–Ch. S. Singleton*: *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, Vol. I. Text. Princeton 1969, 503a., további ábrázolások 506b., 507b., 510a., 513a. Vö. J. *Pope-Hennessy* (ed.): *A Sienese Codex of the Divine Comedy*. Oxford–London 1947, 26–27.

59 G. *von Bezold–B. Riehl–G. Hager*: *Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirk Oberbayern*, 2. Theil. München 1902, 1064–65. A tárgy fotójáért Szilárdy Zoltánnak és Kiss Richardnak tartozom köszönettel.

60 A kaufbeureni kolostor apátnője 1728-ban felkérte J. Ruffini festőt, hogy fesse meg a Szentlélek Cressentia nővér útmutatásai alapján: „*Es stellte den göttlichen Jüngling allein, vor einer Wolke schwebend, dar, das weissgelockte Haupt von blauem Nimbus umgeben, im windbewegten weissen Gewand, mit ausgebreiteten Händen sich darbietend. Vom Körper und vom Kopf gingen Strahlen aus, in deren Krone sieben weisse Flämmlein leuchteten. Das oberste von ihnen aber brach in eine rote Zunge aus.*” Vö. R. *Züst*: *Die Fresken in Fischbach-Göslikon und ihre Vorbilder. Eine ikonographisch-ikonologische Studie*. Summarischer Exkurs zur Darstellung des Heiligen Geistes in menschlicher Gestalt im Dreifaltigkeitsbild. *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstwissenschaft* 33. 1976, 154.

61 „*Der Heilige Geist erleuchtet mit seinem göttlichen Gnadenglanz die blinde Welt.*” – írja le vízióját a müncheni karmelita apáca. Vö. uo. 153.

62 Kétségtelen, hogy XIV. Benedek pápa levelének jelentőségét nem szabad túlbecsülni, mégis ennek a tiltásnak tulajdonítható, hogy a bécsi Stephansdomból eltávolították azt az 1489–99 között készült terrakotta-oltárt, amely antropomorf Szentháromságot ábrázolt. K. *Rathe*: *Der sogenannte Töpferaltar in der St. Helena-Kirche bei Baden*. *Kunstblatt* VII aus den Mappen des Vereins zum Schutze und zur Erhaltung der Kunstdenkmäler Wiens und Niederösterreichs. Wien 1910, 1–3; Vö. RDK (19. jegyzet) IV. 432.

63 Az ábrázolásra *Szilárdy Zoltán* hívta fel a figyelmet, akinek a téma egészére vonatkozó megjegyzéseiről, észrevételeiről ezúton mondok köszönetet.

64 A freiburgi Albert Ludwig Universität teológiai fakultásának könyvtárában láttam egy meglehetősen provinciális színvo-

nalú festményt, amely antropomorf Szentháromságot ábrázolt. A 18. század második felében készült kép valószínűleg egykor valamely dél-németországi falusi templom falát díszíthette.

65 A. Spamer: Das kleine Andachtsbild vom XIV. bis zum XX. Jahrhundert. München 1930, CCIV. tábla; L. Kriss-Rettenbeck: Das Votivbild, München 1958, 60. kép; Uő: Ex Voto. Zeichen, Bild und Abbild im christlichen Votivbrauchtum. Zürich-Freiburg i.B. 1972, 140. kép

66 Az ábrázolás a 18. századi mexikói festő, José Paez (1720–90) egyik kompozíciója alapján készült, amely a sokszorosító grafikai eljárások révén számtalan változatban, széles körben népszerű és elterjedt volt. Vö. G. Saiz: La pintura colonial en el Museo de America (I): La escuela mexicana. Madrid 1980, 98, 32. kép

67 Vö. C. Maquivar: Las representaciones heréticas de la Santísima Trinidad durante la colonia. Cuadernos de Arte Colonial 4. 1988, 121–27.

68 Vö. K. Kanki: Regional styles of Painting which can be seen in Sacred Images with Iberian Influence in Japan. Bijutsushi. Journal of the Japan Art History Society 38.1989, 163–72, 16–23. kép

69 Vö. S. Chojnacki: Major Themes in Ethiopian Painting. Wiesbaden 1983, 101–70, 30–63. kép

70 H. von Wörndle: Joseph Ritter von Führich. Sein Leben und seine Kunst. München 1911, 19. kép. Vö. H. Küches: Der hl. Geist in der Kunst. Knechtsteden 1923, 21–23, 21. kép. Josef von Führich egy régi középkori tradíciót elevenít fel az említett ábrázolással. A Megváltást magára vállaló Krisztus motívuma első ízben Guillaume de Deguiville „*Les pélerinages de l'âme*” című, 14. századi misztikus eposzában tűnik fel. Vö. Didron i. m. (1. jegyzet) I. 302, 78. kép. Krisztus „földi zarándoklatá”-nak témája ettől kezdve egyre gyakrabban bukkan fel az irodalomban és a képzőművészetben is. Katharina van Kleve hóraskönyve 1440 körül a történet több fázisát is megörökíti. Vö. E. Beissel: Un livre d'heures appartenant à S. A. le duc d'Arenberg à Bruxelles. Revue de l'Art chrétien 47. 1904, 437–47. 5. kép, valamint Plummer i. m. (52. jegyzet) 36. kép.

71 Ádám teremtése, Wien, Albertina, ltsz.: 25.513; Mária koronázása, Wien, Akademie der Bildenden Künste, ltsz.: 21.058.

ANTHROPOMORPHE TRINITÄTSDARSTELLUNGEN IM MITTELALTERLICHEN UNGARN

NEUERE BEITRÄGE ZUR IKONOGRAPHIE DES TYPUS

In der reichen ikonographischen Tradition der Dreifaltigkeitsdarstellung kann eine Gruppe abgesondert werden, die nach der Aussage der Kunstwerke eine lange Geschichte hat und eine selbstständige Entwicklung zeigt. Das Wesen dieses anthropomorph nennbaren Typus ist, daß alle drei Personen der Gottheit in menschlicher Gestalt erscheinen. Der theologisch vielfach bestreitbare Darstellungstyp ist in der christlichen Kunst durch Jahrhunderte nachzuweisen.

Wie in den bedeutenden Kunstzentren der mittelalterlichen Europa, auch in der Kunst von Ungarn sind Beispiele dieser anthropomorphen Ikonographie zu finden. Das Wandbild der Minoritenkirche von Lőcse (Leutschau, Levoča, heute in der Slowakei) aus dem 14. Jahrhundert, das Fresko der Burgkapelle von Szászhermány (Härman, heute in Rumänien) aus dem 15. Jahrhundert und das ehemalige Altargemälde der Pfarrkirche von Csíkszentdomokos (Sindominic, heute in Rumänien) sind mit verschiedenen Richtungen der mittelalterlichen Kunst Europas verbunden, aber sie stellen die Dreifaltigkeit auf gleiche Weise dar.

Der Ursprung der dreigestaltigen Trinitätsdarstellungen wurzelt einerseits tief in der Kunst der frühen Christenheit. Die zu dieser Zeit besonders populäre Darstellung der Geschichte Abrahams und der drei Engel bedeutete der eine mögliche Ausgangspunkt der späteren anthropomorphen Ikonographie. In der westlichen Kunst, die viele Varianten der dreigestaltigen Darstellungen ausbildete, muß man aber auch mit anderen Quellen rechnen.

Schon in der karolingischen Kunst, in der koptischen Wandmalerei der 6–7. Jahrhunderte und in der angelsächsischen Buchmalerei des 10. Jahrhunderts erscheinen die Tendenzen des Anthropomorphismus. Auch die spätrömische Imperialkunst bot formale Vorbilder zur Darstellung der dreipersönlichen Gottheit an. In der byzantinischen Kunst des 12. Jahrhundert tauchen die anthropomorphen Darstellungen parallel mit den

Lehren bestimmter häretischen Bewegungen auf. In den 14–16. Jahrhunderten übten die Misterienspiele, Hofzeremonien, zeitgenössische Dramas auf die bildende Kunst einen bedeutenden Einfluß aus, welche auch einige Trinitätsdarstellungen beweisen.

Von dem 12. Jahrhundert an erscheinen die anthropomorphen Darstellungen je öfter, einerseits im Zusammenhang mit anderen Themen (Schöpfungsgeschichte, Marienkrönung, Kreuzigung, Ratschluß der Erlösung, Jüngstes Gericht usw.), andererseits selbständig als *mysterium fidei*. Die in *maiestate* thronenden drei Figuren waren besonders populär in den Miniaturen der Stundenbücher. Gleichzeitig ist die Bereicherung der Ikonographie wahrnehmbar (*Trinita eucaristica*, Gnadenstuhl, Dreifaltigkeit als Erscheinung usw.).

Im Verlauf des 15–16. Jahrhunderts verbreitet sich die dreigestaltige Darstellung der Trinität fast im ganzen christlichen Kulturkreis. Die Popularität des Typus wurde noch größer in der Zeit des Barock. Eine Neuschöpfung des beginnenden 18. Jahrhunderts ist die neue Konzeption des Dreifaltigkeitsbildes, in welchem der Heilige Geist entweder als Seelen-Bräutigam Marias oder als göttliches Gnadenlicht erscheint. Den Hintergrund dieser Ikonographie boten die mystisch-romantischen Visionen der Zeit an. Als eines der Lieblingsthemen der Andachtsbilder, Votivbilder, Devotionsbilder lebt der Typus der anthropomorphen Dreifaltigkeit in der Volkskunst bis in das 20. Jahrhundert weiter.

Die in der mittelalterlichen Kunst von Ungarn erscheinenden anthropomorphen Darstellungen knüpfen sich organisch an die reiche ikonographische Entwicklung, die die ganze Geschichte der christlichen Kunst begleitet. Die Darstellung des Zentraldogmas des christlichen Glaubens wirft auch solche allgemeine Fragen auf, die die wesentlichen Zusammenhänge der Sakralkunst berühren, deshalb ist die Bearbeitung des Themas besonders wichtig.

BORNEMISZA (ABSTEMIUS) PÁL PÜSPÖK VÉGRENDELETE 1577-BŐL

ADATOK A NYITRAI, AZ ÓBUDAI, A VESZPRÉMI ÉS A GYULAFEHÉRVÁRI EGYHÁZ KÖZÉPKORI KINCSEINEK SORSÁHOZ

1. Bornemisza Pál

Bornemisza (Abstemius) Pál veszprémi, majd gyulafehérvári püspök, végül a nyitrai püspökség kormányzója, régóta számon tartott jeles alakja a magyar műgyűjtés történetének.[1] Kérdés, hogy jogosan-e. Bár már a 15. század végétől vannak adataink római régiségeket – feliratos kőfaragványokat, pénzeket, kámeákat – gyűjtő művelt klerikusokról és világiakról,[2] műgyűjteményt Magyarországon a 16. században sem nagyon találunk a – távoli – királyi székhelyek holdudvarán kívül. A művészeti reprezentációnak ez a formája nem ragadható meg a hazai főúri, főpapi mecénások körében. Oláh Miklós esztergomi érsek pazar ingóságainak (berendezési tárgyainak) egy részét bizonyára Németalföldön szerezte, Verancsics Antalnak – bár érdeklődése úgyszólván mindenre kiterjedt és több művésszel is megrendelői kapcsolatban állott – gyűjteményéről nem tudunk.[3] Radéczi István királyi helytartó pozsonyi palotájában a könyvtár berendezése csak távolról emlékeztetett egy *Kunst- und Wunderkammer*-re. Radéczinek voltak antik pénzei, különleges ásványai és kagylói is, ezeket azonban nem a könyvtárszobában tartotta.[4] A királyi helytartó – aki ma elsősorban a pozsonyi kertjében álló hársfa oltalmában megbúvó, Zsámboki Jánost, Istvánffy Miklóst, Mossóczy Zakariást, Nicasius Ellebodiust és másokat maga köré gyűjtő irodalmi köréről nevezetes – fiatal korában Bornemisza Pál titkára volt. Mossóczy Zakariás nyitrai bibliotékája is – műves berendezési tárgyaival, a falakon függő portrékkal, éggömbbel – több lehetett egyszerű könyvtárszobánál.[5] A képek, szobrok, ötvösművek megrendelői többnyire művelt bibliofilek is voltak – míg azonban a könyvtáraknak legalább töredékei fennmaradtak, a műtárgyakról többnyire csak inventáriumokban olvashatunk, maguk a tárgyak már rég az enyészetéi lettek, vagy – jó esetben – kallódhatnak valahol. Bornemisza Pál végrendelete kivételnek számít: a benne leírt kincsek közül ugyanis néhány ma is megvan és jól azonosítható. Maga a végrendelet is különös mű: fogalmazásából kiviláglik, hogy Bornemisza mekkora gondossággal, milyen jó érzékkel – a vérbeli gyűjtő szenvedélyességével – gyűjtötte össze, őrizte meg s javította ki liturgikus tárgyait. Hosszú, változatos pályafutása és jó anyagi helyzete megengedte neki, hogy a Mohács utáni félszázad zűrzavaraiban szétszóródó egyházi kincstárakból magához váltsa, magához mentse mindazt, amit akart, hogy azután halála után – újabb művekkel kiegészítve a sort – visszajuttassa, szétossza valamennyit annak a négy egyháznak, amelynek főpapja volt. Végakarataiban szinte csak liturgikus tárgyakról rendelkezik, úgyhogy igencsak speciális „gyűjtemény” volt az övé: olyan hagyományos főpapi kincstár, amely tulajdonosával együtt székhelyről-székhelyre vándorolt. Nem annyi-

ra „gyűjteménye” avatja a mi szemünkben műgyűjtővé Bornemisza Pált, hanem sokkal inkább mentalitása.

Bornemisza (Abstemius) Pál Pécsen született 1500-ban.[6] Életének korai szakaszáról nem tudunk sokat; hivatali karrierje csak Mohács után ívelt fölfelé, Ferdinánd király oldalán. Titkár volt, *secretarius regius*. Többször is Erdélybe küldte a király különféle megbízatásokkal, s többek között emiatt is emelte később nemesi rangra.[7] 1540-ben megbízták, hogy Budán, Pesten, Székesfehérvárott, Vácott és Kevi városában szedje be a harmincadot, 1543-ban pedig már harmincadelnök volt. 1552 januárjában (Fráter György meggyilkoltatása után) Ferdinánd királyi biztосként (Wernerh Györggyel) ismét Erdélybe küldte, az uralkodói jövedelmek felmérése végett (jelentésük, amely fontos történeti forrás, fennmaradt). Királyi tanácsos (consiliarius) volt hosszú ideig, Oláh Miklós halála (1568) után pedig ő lett a királyi helytartó, amely méltóságáról – meggyengült egészsége miatt – 1572-ben lemondott. (Tiszteben Verancsics Antal váltotta föl).[8] Az egyházi hierarchiában közigazgatási, politikai szerepének megfelelően haladt előre. Ferdinánd előbb az óbudai prépostságot adományozta neki (1534-ben),[9] ezt követően pedig, 1549-ben veszprémi püspökké tette.[10] 1553-ban – midőn Erdély rövid időre a Habsburg uralkodó fennhatósága alá jutott – az erdélyi püspöki székhelybe került. 1566-ban, miután a király kénytelen volt Erdélyről lemondani, a számára egyre veszélyesebbé váló országrészt – *ez tündér országot*, ahogyan ő maga nevezte Nádasdy Tamáshoz írott levelében – neki is el kellett hagynia.[11] Ettől kezdve Nyitrán rezideált mint püspöki kormányzó egészen haláláig, 1579-ig.[12]

A század közepére Magyarországon a katolikus egyház minden tekintetben mélypontjára jutott. Bornemisza Pál az óbudai prépostságot már jóval Mohács után, feldőlt, kifosztott állapotban kapta meg; a szétszóródott klenódiumok közül alig néhányat tudott csak visszaszerzeni. A veszprémi püspökség is szinte hasonló helyzetben volt 1549-ben: Kecheti Márton, az előző püspök, a török elleni harcok költségeire a kincsek java részét pénzzé tette – később elhagyta egyházát és meg is nősült –, Bornemisza a töröktől fenyegetett, üres székhelyet talált. De ő legalább még a veszprémi székesegyházban tarthatta a primíciáját. Gyulafehérvári székhelyén építkezett is; a palota egyik kapuja fölött a 18. században még olvasható volt építési felirata.[13] Távozása után a század végéig, Náprági Demeter rövid szerepléséig (1596–1599) nem volt Erdélyben katolikus püspök. A nyitrai püspöki székhely is a végromlás képét mutatta 1556-ban: a székesegyházat még 1530-ban kifosztotta Katzianer, s a szekereken Bécsbe szállított kincseket elkótyavetyélték vagy beolvasztották. Thurzó Ferenc püspök azután elvitte a maradékot; aposztazált és meg-nősült. A székesegyházból még a kárpitok is eltűntek.

Bornemisza Pál amit tudott, visszaszerzett, helyreállított, és mindent megőrzött. Egyházmegyéje zilált viszonyait is igyekezett rendbe tenni: 1558-ban zsinatot tartott Nyitrán, amelyen újra elfogadták a Sánkfalvy Antal püspök idejében, 1494-ben hozott statútumokat, s azokat – újabbakkal kiegészítve – 1560-ban Bécsben nyomtatásban is megjelentette.[14] Nyitrán iskolát alapított, s itt kell megemlíteni, hogy 1554-ben – Oláh Miklóst megelőzve – levelet írt Loyolai Szent Ignácnak, hogy állítson fel jezsuita kollégiumot Erdélyben. A jezsuitákkal később is igen jó kapcsolatban volt; nagyobb összeget adományozott nagyszombati házuk felépítésére s általános örökösének kiszemelt unokaöccsét, Posghay Zsigmondot is velük neveltette.[15]

A régiségek iránti affinitása valószínűleg humanista műveltségéből eredt. Alsóbb iskoláit Magyarországon végezhetette el, alkalmasint még Pécsen kezdve tanulmányait. Itáliában járt egyetemre, egészen pontosan Bolognában, 1525–1526-ban.[16] A számos magyarral (például a Szathmári György pécsi püspök köréhez tartozó Magyi Sebestyénnel is) jó kapcsolatban lévő Achille Bocchi volt a tanára, az ő házában is lakott. Tanulótársa volt Várdai Ambrus, Várdai Ferenc gyulafehérvári püspök öccse. Bornemisza Bolognában 1526-ban kiadott műve, Várdai püspök halálára írott gyászbeszéde, s a könyvecske Várdai Mihályhoz (a püspök másik öccséhez), mint „moecenati suo benemerenti” írott előszava sejtetni enged, hogy a szegény sorú, tehetséges ifjút talán a Várdai család támogatta itáliai tanulmányaiban. Végrendeletében is megkülönböztetett figyelemmel hagyatkozott e család tagjainak. Bornemisza később is kapcsolatban maradt Achille Bocchival: a bolognai professzor 1555-ben elküldte neki Gyulafehérvárra frissen megjelent munkáját, amit a püspök levélben köszönt meg neki.[17] Művelt, igazi literátus ember volt Bornemisza Pál. Nyitrai könyvtárát végrendeletében nem lajstromozta, de kettőről – egy kisebbről és egy nagyobbról is – rendelkezett. A kisebbet *cancellariája* mellett állította volt fel, s általános örökösére, Viszocsányi (Wyzsuchany) Sándorra hagyta, a nagyobbikat – melynek jó részét Bécsben vásárolta – utódjának s általa a nyitrai püspökségnek adományozta. Könyvei közül sajnos ma csak egyet ismerünk, egy régi Missalét (*Missale ad usum dominorum Ultramontanorum*, Verona, 1480), amelyet a nyitrai székesegyházi könyvtárban őriznek. Ezt azonban nem említi a végrendelet, s magában a kötetben is korábbi adományozásról szól a bejegyzés (1557).[18]

Történetírói érdeklődése is rendkívül jelentős: ő volt az, aki Zsámboky János figyelmét főlhívta Bonfini – akkor részben még mindig kéziratban lévő – hatalmas művére, amelyet Zsámboky ki is adott Bázelen 1568-ban.[19] (Bonfini munkájának ez az *editio princeps* maradt használatban egészen a kritikai kiadás megjelenéséig.) Maga is írt történeti följegyzéseket (meglehet, csak saját használatára); ezeket kérte tőle el Forgách Ferenc, midőn összeállította monumentális történeti művét. A levélben említett „*Commentariola*” és az „*observationes Rerum Hungaricarum*” szövege mára sajnos elveszett.[20] Fennmaradt azonban egy magyar nyelvű levél, amely Bornemisza számára íródott, s Beriszló Péter – akkor már pusztulófélben lévő – veszprémi síremlékéről szólt, meglehetősen részletességgel. (Ez ma az egyetlen híradásunk Magyarországon reneszánsz *arcosolimus* síremlékről.)[21] Talán nem túlzott Bartoniek Emma, amikor – a 16–17. századi magyar történetírást elemezve – Bornemisza Verancsics Antallal, Szuhay Istvánnal sőt Pázmány Péterrel vélte egy sorban említhetőnek.[22]

Emberi gesztusairól végrendeletéből és más forrásokból is elég sokat lehet tudni. Jó barátságban volt Nádasdy Tamással, akivel annak haláláig levelezett.[23] Tudjuk például, hogy ő volt az – a később a török elleni harcokban elesett Sbardellati Ágoston nagypréposttal együtt –, aki 1549-ben, Várdai Pál érsek halálakor, Pozsonyban megmentette az esztergomi káptalan teljes kincstárát, haladéktalanul a dóm sekrestyéjébe menekítve az érsek elárvult házából azt az öt ládát, amelyekben a drágaságok voltak (köztük a Mátyás-kálvária).[24] Bornemisza egyébként sohasem volt esztergomi kanonok.[25] Kár, hogy arcképét nem ismerjük. Készült pedig róla portré, amelyet utódja, Mossóczy Zakariás halála után a nyitrai várban inventáltak,[26] s amely még Fejérvöly István halálakor, 1596-ban is ott függött a nyitrai püspöki palotában, méghozzá éppen a könyvtárteremben.[27] Hogy könyvei közül akkor mennyi volt még ott, azt nem tudjuk. A teremben hét üres könyvszekrény állt: Mossóczy Zakariás könyveinek hült helye.

2. A végrendelet

Bornemisza Pál 1577-ben írt végrendelete Bécsben, a Hofkammerarchiv iratai között maradt fenn, korabeli másolatban.[28] Nem véletlenül került oda. A magyar főpapok végrendeleteinek végrehajtása körül gyakran támadt zavar, és a kamara épp a 16. század utolsó évtizedeiben igyekezett rátenni a kezét a – gyakran igen gazdag – hagyatékokra. A magas klérus először épp Bornemisza Pál végrendeletének késlekedő megerősítése kapcsán tiltakozott az uralkodónál, 1580-ban.[29] Döntés még év végén sem volt, Rudolf király az ügy megoldását hosszasan halogatta.[30] A hagyatékot, úgy tetszik, végül a kamarának nem sikerült megkaparintania, s a klenódiумok nagy része egyházi tulajdonban maradt.[31] Az ügy sokáig nem zárult le: Mossóczy Zakariásnál még 1581 végén is egy arany kelyhet és más értéktárgyakat kerestek.[32]

Bornemisza Pál végrendeletét először Takáts Sándor ismertette részletesen kitűnő, adatgazdag cikkében 1902-ben[33] és Iványi Béla is hasznosította e fontos dokumentumot könyves adattárában.[34] A terjedelmes testamentum két nagy részre oszlik: az első az általános rendelkezések után a személyes tulajdonú vagyontárgyakról, ingatlanokról intézkedik, a második – *Legata de rebus sacris* című – a különböző egyházaknak szánt klenódiумok részletes jegyzékét tartalmazza.

A megadományozottak között első helyen természetesen az uralkodó, Rudolf császár és király állt. Őreá egy gyöngyökkel ékesített színarany keresztet hagyományozott. A keresztet maga Bornemisza csináltatta újonnan (nevét is ráíratta), az óbudai egyház „régii” fakeresztjének korábban összetört és beolvasztott arany borítólemezeiből. Utána következett Ernő főherceg, aki egy arannyal és képekkel díszített könyvet (feltehetően kódexet) és egy természetes aranyrögöt (*quam vulgo Goldstein vocant*) kapott. Radéczi István egri püspökre, királyi helytartóra[35] ezüst tintatartót s egy finoman faragott zafírkövel ékes gyűrűt hagyott. Fejérvöly István veszprémi püspökre[36] egy finom flamand szövetből készült új öltözetet s egy aranyozott ezüst fedeles poharat; Mossóczy Zakariás tinini püspökre[37] pedig egy nagy nyestbőr *subát* s egy szintén aranyozott ezüst fedeles poharat hagyományozott. Radéczi István, Fejérvöly István, Mossóczy Zakariás Bornemisza püspöktársai is voltak; Radéczi

egy időben titkára volt, Mossóczy szintén, ugyanő vikáriusa is volt s ő lett közvetlen utódja a nyitrai püspöki székekben. Várdai Mihály királyi főpohárnok mesterre két egyforma méretű, aranyozott ezüsből készült fedeles poharat hagyott. Várdai István és Várdai Miklós árvái egy-egy kétkarú ezüst gyertyatartót kaptak.[38] A Várdai-család – mint láttuk – különösen fontos volt Bornemisza Pál számára.

Ezután következett a püspöki udvartartás. A nyitrai várnagy, Nagyváthi Bálint nagyobb pénzösszeget kapott. Viszocsányi (Wyzsuchany) Sándor, a cubicularius Bornemisza különösen kedvelt embere volt. Őrá három *subát* hagyományozott – az egyik atlaszból, a másik fekete tábitból készült, nyestprémmel bélelve, a harmadik pedig török *mochairból*, rókaprémmel bélelve –, továbbá öt közepes méretű ezüst tálat, egy kicsiny, ezüst (állatok képeivel díszített) fedeles amphorát, a hozzá tartozó csészével (*patera*) együtt, valamint egy aranyozott ezüst sőtartót. Őrá hagyta „írószobáját” (*cancellaria*) az ott lévő könyveivel, hűségese szolgálataért. Heölghy Gáspár, titkára; Keczer András, egykori cubiculariusa; Nagykorösi Literátus Lőrinc, egykori servitora; Zaluzky János, korábbi titkára (ekkor, 1577-ben már Radéczy Istváné);[39] valamint servitorai, az öreg Szalkai István; az ifjú Dobrawiczky Mihály és fiatalabb szolgálója, Ferenc: valamennyien kisebb-nagyobb pénzösszegeket kaptak. Hagyatkozott a püspök Jónás mesternek, a nyitrai orgonistának, András mesternek, a szabónak, Seregély Péter, a nyitrai alvárnagy árvájának, Balázs mesternek, egykori szakácsának, aki ekkor már Mossóczy Zakariás servitora volt. A zaborhegyi szőlőjét, amelyet *Korsós*nak hívtak – ez *magyarul* van az oklevél latin szövegében! – néhai servitorának, Ocskay Györgynek özvegyére, őt követően a nyitrai egyházra hagyta.

Nagyobbik könyvtárát – amely „régí és igen nehéz auctorok” műveit tartalmazta – a nyitrai püspöki székekben utódjára s általa egyházára hagyta. A könyvek jelentősebbik részét Bécsben, Georgius Syller könyvkereskedőtől (bibliopola) szerezte be. Kákonyi Annára, néhai szolgálója, Kákonyi Benedek leányára jegypénzként száz forintot hagyott; Posghay Dorottyára, Nagyemőkei Dezső (Desew) Bálint nyitra vármegyei kapitány özvegyére ötven forintot; Füzesy Annára, Horváth Márk feleségére pedig száz forintot. Ugyanő örökölte Bornemisza Pál nagyszombati házát (melyet ő maga vásárolt és építtett) négy ottani szőlővel egyetemben.

Ezt követően igen gondosan kitagadta örökösei közül a bizalmára méltatlannak bizonyult Posghay Zsigmondot és Dethkowith Miklóst. Posghay Zsigmondot (leánytestvérének, Annának első férjétől, Posghay Zsigmondtól született fiát) gyermekkorától fogva nevelte és taníttatta (előbb a bécsi jezsuitáknál, azután Rómában és Bolognában), remélve, hogy öreg napjaira támasza lesz. Posghay azonban – otthagya a nyitrai káptalant, amelynek tagjává tette a püspök – Franciaországba szökött.[40] Dethkowith Miklóst is ifjúságától fogva nevelte, de benne is mélyen csalódnia kellett.

Minden fennmaradó jószágát tehát Viszocsányi Sándorra hagyta, akit szintén fiatal kora óta nevelt. Ezek a javai a következők voltak: Budán egy kőből épült ház, a Szent György mártír utcában, amelyet Csáktornyai Emuszh János fiainak halála után (a család magvaszakadtával) Ferdinánd király adományozott neki. E budai házban kívül reá hagyta a különböző birtokrészeit Congrádban Szentesen (Zenthews), Körtvélyesen (Krtwelyws), Tőkén (Thewke) és Bökényben (Bekien); Hevesben Tiszasülyön

(Tyzzaswl), Nógrádban Ráróson (Raaros) és Múlyadon (Mwlyad), az ott álló házzal egyetemben (*domum et curiam nobilitatem*); Soltban pedig Baracson (Barach).[41] Meg kell jegyezni, hogy Buda ekkor már harminchat esztendeje a töröké volt, s a birtokok nagyobbik része háború pusztította területre esett.

Személyes ingó- és ingatlan vagyonának szétosztása után temetéséről intézkedett és jótékony célú adományokat tett. Temetésére (a nyitrai székesegyházban) ezerkétszáz forintot hagyományozott. Sírkövét nem említette, megcsináltatására nem volt gondja; azt csak utódja, Mossóczy Zakariás készítette el, sajátjával – mint két párdarabot – valószínűleg egyszerre. Mindkét vörösmárvány sírkő a késő reneszánsz címeres síremlékek közé tartozik, egyedi vonásuk az emblematisz elem.[42] A szöveg röviden méltatja az elhunyt érdemeit. Mossóczynak sok személyes oka lehetett arra, hogy halotti emlékművét ennyire szorosan összekapcsolja elődjével. Vikáriusa volt évtizedeken át, gyakorlatilag ő gondozta a nyitrai egyházmegyét. Nem véletlenül adott neki egy arany kelyhet még életében Bornemisza Pál.

A nyitrai székesegyház építésére (ad fabricam templi Cathedralis) száz forintot, a nyitrai – általa alapított – iskola bővítésére és megóvására, valamint a szegény sorsú diákok megsegítésére százötven forintot hagyott. A nyitrai káptalan tagjainak százötven forintot, hogy megtartsák évfordulónként a halotti officiumokat. A nyitrai plébániatemplom (Szent Jakab templom) építési költségeire száz forintot, a szintén nyitrai Szent Mihály arkangyal templomra pedig tíz forintot hagyott. Kisebbségek összegeket hagyományozott a nagyszombati, a szakolcai és a pozsonyi ferencesekre és jótékony célokra is adományokat tett.

Barna függönyös, gazdagon aranyozott ágát.[43] valamint vörös bőrrel bevont püspöki trónusát utódjára hagyta. Valamennyi kárpitját a nyitrai székesegyház díszítésére szánta.

Végezetül elsorolta, hogy amióta Nyitrára került püspöki kormányzó, amennyire az egyház jövedelmei engedték, a régi, leromlott épületeket megújíttatta, a Katzianer által elrabolt klenódiumokat pótolta, a Szent András és Szent Benedek mártírok mauzóleumát (*sepulchro Mausoleo*) – amely kívül-belül fából volt és a régiségtől tönkrement – alapjaitól kőből újjáépíttette, nem kímélve a költségeket.

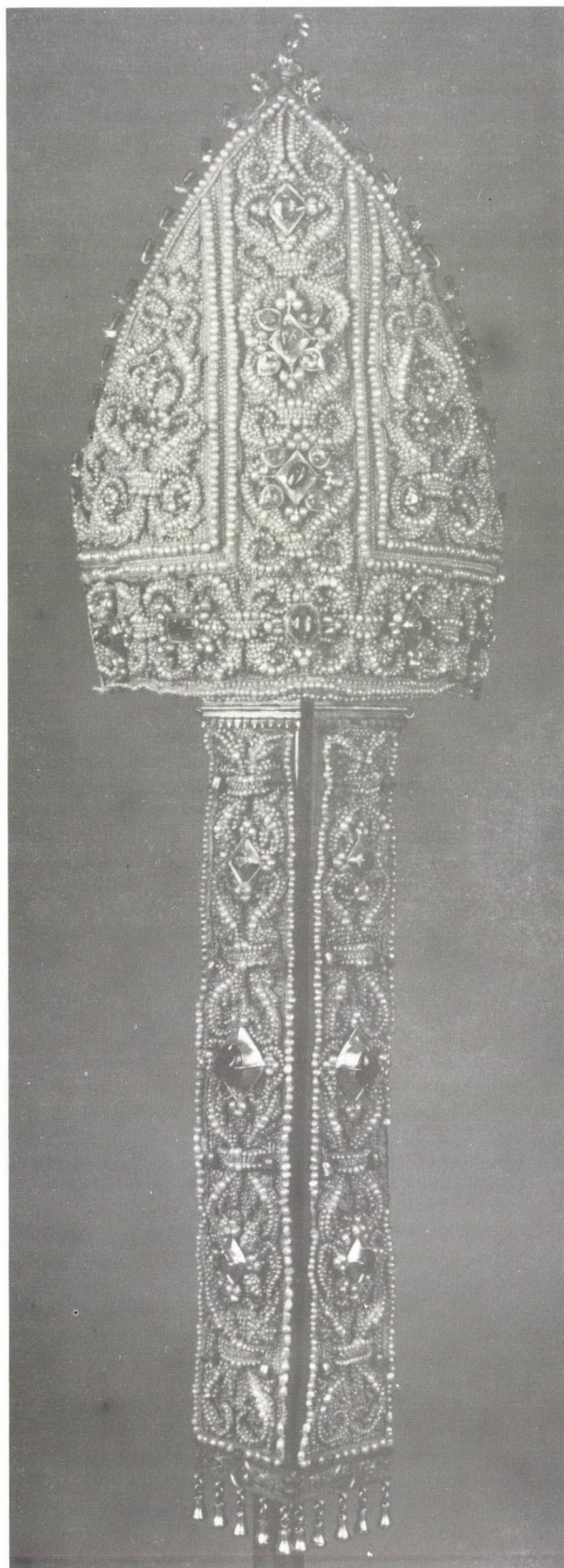
Ezek után rátért végrendeletének legizgalmasabb részére, a klenódiumok felsorolására. A kincsek javarészt sajátjai voltak; akadtak azonban köztük jócskán olyanok is, amelyeket – zálogból kiváltva, felújítva, vagy csak használatra magánál tartva – maga Bornemisza Pál mentett meg a pusztulástól. A veszprémi, a nyitrai, a gyulafehérvári székesegyház, illetve az óbudai prépostság régi kincseiről volt itt – meglehetősen részletességgel – szó. A végrendeletben leírt darabokból néhány ma is azonosítható: ez teszi rendkívül becsesté a testamentum második felét.

3. Bornemisza Pál győri mitrája és a veszprémi székesegyház középkori kincseinek sorsa

Bornemisza Pál elsőként a veszprémi egyházat illető kincseket sorolta föl. Ide hagyta két infuláját, főpapi gyűrűjét, melyet veszprémi püspök korában csináltatott. A gyűrűben zafírkő volt, beleévésve Bornemisza címere s négy betű: P[aulus] B[ornemisza] E[piscopus] V[espr-



1. Bornemisza Pál mitrája (előlap)
Győr, Székesegyházi Kincstár



2. Bornemisza Pál mitrája (hátlap a szalagokkal)
Győr, Székesegyházi Kincstár

miensis]. A veszprémi egyházra hagyott egy *Pontificale Romanumot*, amelynek fekete bársonnyal borított kötéstábláit aranyozott ezüstveretek díszítették, s egy szenteltvíztartó edényt a hozzávaló aspergilével egyetemben. Ezt a veszprémi székesegyházban használta primíciája alkalmával, 1550. december 21-én. Veszprémre hagyott továbbá egy hosszú, arannyal átszőtt manutergiumot, egy ezüst csengettyűt, amelyet saját költségén vásárolt, egy csontberakással díszített hordozható oltárt s egy karinget.[44]

Ebből a hagyatékból ma Veszprémbe nincs egyetlen egy darab sem.[45] A mai kincstárban igen kevés a középkori tárgy.[46] Provenienciájukról alig van ismeretünk; jellemző, hogy Vetési Albert püspök kazulájáról sem tudjuk megmondani, hogy mikor került vissza (ha egyáltalán visszakerült) Veszprémbe.[47]

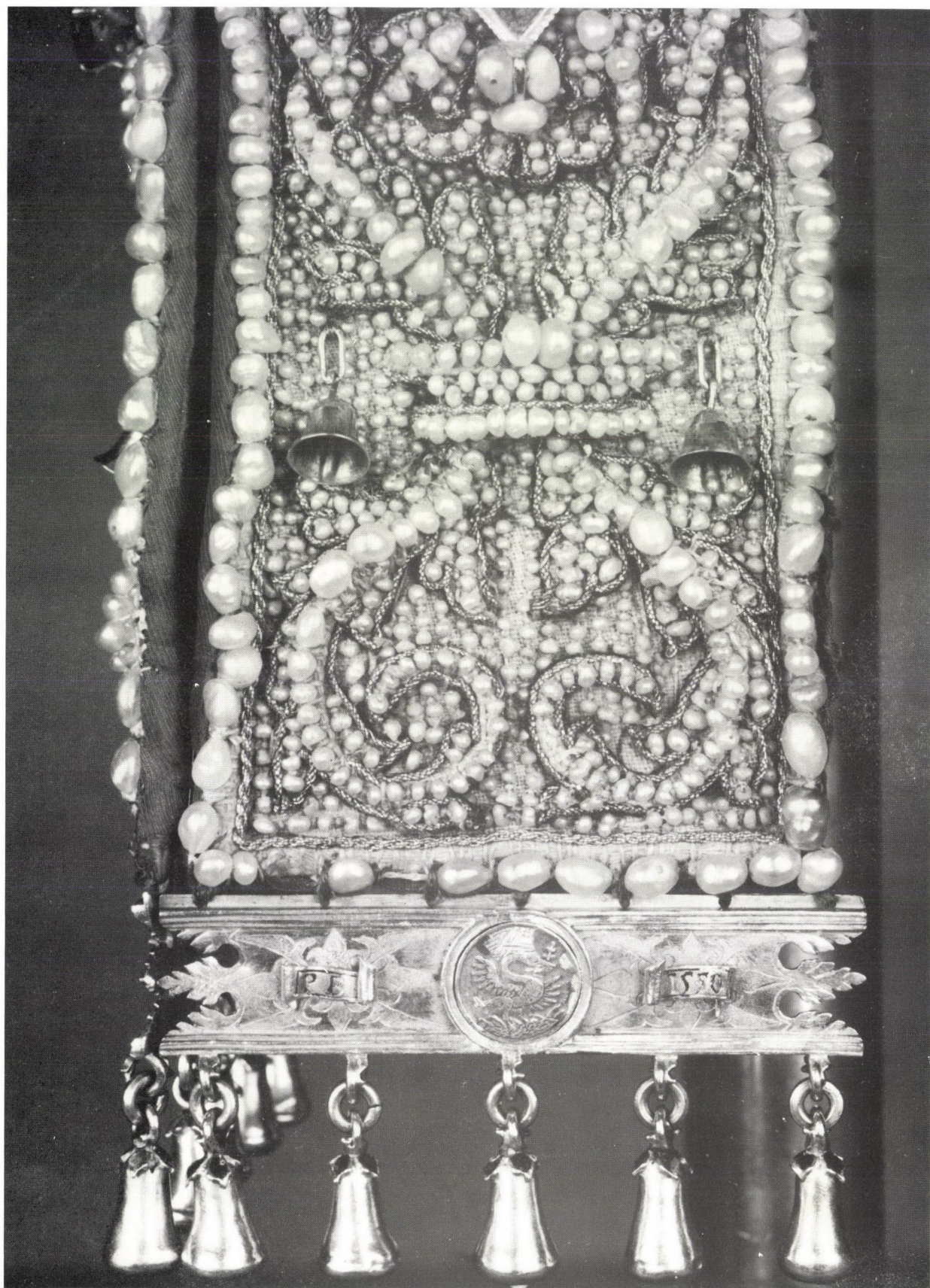
Jól ismerjük viszont a középkori kincstár szétszóródásának kezdetét. Kecheti Márton püspök a török terjeszkedés kezdetén pénzzé tette a kincsek egy részét. 1539 január 20-án 42 márká súlyú ezüstöt adott zálogba Devecseri Choron Andrásnak: két orszlános ampolnát, Szent György képmását (effigies) és három keresztet.[48] 1541-ben újabb ötven márká súlyú ezüst tárgyat zálogosított el Choron Andrásnál (ugyanebben az évben még egy szenteltvíztartót s egy aspergilét);[49] 1543 július 2-án pedig újabb ötven márkányi ezüstművet vett át a káptalanól hadi kiadásokra.[50] 1543 július 4-én azután összecsomagolták a kincstárat és – a török közeledésének hírére – elmenekítették Sümeg várába, leltárat véve föl.[51] Hamarosan azután tovább menekítették a klenódiumokat Sopronba. Talán nem mindet. 1544. szeptember 21-én újabb inventáriumot vettek fel a lector (Szentkirályszabadjai Albert), a cantor (Horváth András), a custos (Hegyfalu Pál), a zalai főesperes (Vajki Pál) és két székesegyházi kanonok (Szegleti János és Keszi Gál) jelenlétében.[52] A Sopronban letett kincsekből november 22-én újabb 54 márkányi súlyú ezüstöt adtak át Kecheti embereinek, akik az ötvösműveket beolvasztották és Bécsben eladták.[53] 1545 elején a káptalan a (Sümegen maradt) ládák kulcsait is átadta Kecheti Mártonnak.[54] A püspök az általános zűrzavar és fejtelenség közepette hamarosan elhagyta egyházát és megnősült.[55] Az 1544-ben felvett leltár szűkszavú és valószínűleg nem teljes; a következő ismert inventárium viszont, amely 1571-ben íratott össze, jóval több tárgyat tartalmaz. Ezt a listát is Sopronban vették föl; a veszprémi kincsek mellett ott volt immár néhány óbudai illetőségű darab is, amelyek Bornemisza Pál és Kövesdi András (korábban mindketten óbudai prépostok voltak) püspöksége idején kerültek oda. A veszprémi püspök ekkor Listhius János volt.[56] A kincsek között volt egy olyan láda, amelyben öt casula, egy dalmatica, négy humerale volt, de ekkor már senki sem tudta megmondani, Veszprémet illetik-e vagy Óbudát. A veszprémi székesegyház kincseinek utolsó ismert leltára 1591-ben, Pozsonyban készült, Forgách Ferenc püspöksége idején.[57] Ezután a kincsek eltűnnek a szemünk elől. A káptalan levéltára fennmaradt a mai napig (1591-ben ezek az oklevelek is Pozsonyban voltak), a kincsek azonban eltűntek. Vannak bizonyos nyomok, amelyek Győrbe vezetnek: a 18. században ott őrizték Vetési Albert püspök olajtartó edényeit[58] s a győri székesegyház kincstárában őrzik ma is Bornemisza Pál mitráját.

Ez a mitra méltán fontos szereplője a magyar művészettörténetnek. Nem csupán azért, mert a 16. század

közepéről oly kevés hazai alkotás maradt ránk, hanem azért is, mert Bornemisza Pál csak átalakíttatta a 14. századból származó, eredetileg is gyöngyhímzéses, drágaköcsökrokkal díszített mitrát, amely zágrábi (egyéb-ként szintén a 16. század közepén megújított) párjával együtt ma – a maga műfajában – másodmagával képviseli az Anjou-kori udvari művészet reprezentációs igényeit és magas színvonalát.[59]

Bornemisza Pál az infula szalagjait lezáró fémpántokon örököltette meg – zománcos címere mellett – névbe-tűt és püspökké szentelésének évszámát: „P. B.” I „1550”. A mitra első lapján, az osztópánt alján is ott látható gyöngyhímzéses címere. 1550-ben Bornemisza veszprémi püspök volt, a kutatás azonban fölvetette, hogy a püspöksüveg vajon nem Győr számára készült-e eredetileg is.[60] Ezt ma már – a források ismeretében – kizárhatjuk. A püspök végrendeletében két mitrát hagyott a veszprémi egyházra; mindkettőt saját költségén hozatta rendbe. Az értékesebbiket kétszázötven magyar forintnyi német pénzért zálog címén, a másikat pedig használatra tartotta magánál élete végéig. Mindkettőt hangsúlyozottan *gratis* adatta a veszprémi egyháznak. A már említett 1544. évi (Sopronban felvett) kincsjegyzékben szerepel még – két egyszerűbben díszített mitra mellett – „mitra una gemmata et antiqua”. Csábító volna ezzel azonosítani a győri infulát, de a leírás túl szűkszavú. Egy értékes mitra mindenesetre devecseri Choron Andrásához került zálogba, Kecheti Márton kezén át; 1553. április 29-én ugyanis Bornemisza Pál Devecseri Choron Jánostól, András fiától visszaváltott egy mitrát (más klenódiumokkal egyetemben), amely a veszprémi egyházhoz tartozott.[61] „Recognoscimus per presentes litteras nostras – írja később kelt elismervényében – habere nos unam mitram seu infulam pontificalem ecclesiae nostrae vesprimiensis variis gemmis veris et margaritis maiori-bus passim refertam nostra pecunia et diligentia non ita diu reformatam et tenere pignoris per Hungaricalibus florenis ducentis quinquaginta in monetis ...” Az irat akkor született (1553. június 14-én), amikor Bornemisza már tíz napja áthelyezte az erdélyi püspöki székre a király. A mitrát (és a másikat, amelyről nincs ilyen dokumentumunk) később is számon tartotta a veszprémi káptalan. Az 1539-ben zálogba adott tárgyakról szóló feljegyzésre utólag rávezette valaki: „Tandem ista res ecclesie r. d. Paulus Bornemisza e. w. redemit de manu egregii Joannis Choron ecclesie, sed reservavit sibi duas mitras.” Ez pontosan egybevág az 1577-ben Nyitrán írott végrendelettel: a püspöknek csak két gyöngyös mitrája volt és mindkettőt a veszprémi egyháznak adatta vissza.[62]

Az 1571-ben ismét Sopronban felvett kincseleltár – amely jóval részletezőbb és gazdagabb az előzőnél – ismét három mitrát sorol fel.[63] Ezeket nem lehet azonosítani az előző leltár mitráival, közöttük azonban már nem lehetett ott a győri mitra, mert Bornemisza Pál 1577-ben azt mint nála lévő hagyományozta. A leírás, a szituáció – *in titulo pignoris* van nála, de *gratis* adítja a veszprémi egyháznak – tökéletesen ráillik a Choron Jánostól visszavásárolt mitrára. S talán erről szól a veszprémi kincsek 1591-ben Pozsonyban felvett leltárának egyik tétele is: „unam mitram pretiosam cum lapidibus gemmis, et unionibus ornatam Sine notabili defectu”.[64] Ez a leltár még két régi, ékkövekkel díszített mitrát említ. Igazából azonban nem tudjuk eldönteni, tényleg Pozsonyban voltak-e ekkor a Bornemisza Pál által Veszprémre hagyományozott kincsek.



3. Bornemisza Pál címere és névbetűi mitrájának szalagján

A veszprémi egyháznak voltak 15. századinál régebbi infulái is, ezt pontosan tudjuk: az 1429–1437 között felvett (igen részletes) leltár szövege szerint Mihály püspök (1399–1402) két régi, gyöngyökkel és kövekkel ékes infulát is renováltatott.[65] Ez a kincseleltár említ egyébként egy aranyozott ezüst kelyhet is, amelyet Nagy Lajos király címerai díszítettek. A kelyhet az a Deméndi László veszprémi (majd váradi) püspök adományozta, aki Nagy Lajos király udvari orvosa volt.[66] A királyi udvar művészetét reprezentáló mitra nem lehetett társtalan a veszprémi egyház kincstárában.

Sajnos a győri székesegyházi kincstár történetét ma még nem ismerjük részletesen. Az ország egyik leggazdagabb egyházi kincstáráról ugyan jelentek meg publikációk, ám a kincsek történetéről nem rendelkezünk elegendő információval. Egyelőre csak találgathatjuk: mi maradt meg a középkori győri kincsekből s mi került – például – Náprági Demeter kezén át oda. Mindenesetre maga Náprági is jelentős műgyűjtő volt – az ő révén került Győrbe a Szent László-herma Váradról, s ki tudja, mi minden Gyulaféhevárról (a fejedelmi könyvtár maradványai mindenképpen[67]); maga Náprági, mielőtt győri püspökké kinevezték volna, épp veszprémi püspök volt (1605–1606).[68] A magyarországi székesegyházi kincstárak közül a győri kincstár történetének precíz feldolgozása volna az egyik legsürgetőbb feladat.[69]

4. Budai Udalricus kelyhe és a gyulaféhevári székesegyház klenódiumai

Bornemisza Pál 1553-ban az egyre inkább címzetessé váló veszprémi püspökségből Gyulaféhevárra került és ott maradt egészen 1556-ig.[70] Szerencsére a műgyűjtő püspök néhány ötvösművet és textilneműt innét is magával vitt Nyitrára, ahol 1577-ben végrendekezett róluk is:[71] valamennyit visszaadni rendelte eredeti helyükre, feltételül szabva, hogy a Szent Mihály székesegyházat előbb kapják vissza a katolikusok. Addig azonban, amíg ez be nem következik, a klenódiumok maradjanak Nyitrán. Ugyanezt a sorsot szánta azoknak a tárgyaknak is, amelyeket saját költségén vásárolt vagy csináltatott és az erdélyi püspökségre hagyott.

Ide szánta aranyozott ezüsből készült, kisebb gyöngyökkel díszített pástortorbotját; egy hosszú stólat, két végén saját címerével; egy pár fehér és egy pár vörös pontifikális kesztyűt; két karinget (duo roclea). Továbbá főpapi gyűrűjét, nyolcszögű zafírba vésett püspöki címerével és névbetűivel: P[aulus] B[ornemisza] E[piscopus] T[ransilvanus] és egy szép manutergiumot. Ezeket mind maga vásárolta, a következő tételek azonban csak használatra maradtak nála.

Első helyen szerepel egy aranyozott ezüst kehely, amelyet a „régii” császárok arany érmével díszítettek. Ez a darab azonosítható a gyulaféhevári székesegyház 1531-ben felvett részletes leltárának egyik tételével: „Item calix condom venerabilis Udalrici custodis cum quibus aureis monetis antiquis interpositis.” [72] A Bornemiszához került „pogánypénzes” kelyhet Budai Udalricus készítette, aki a gyulaféhevári káptalan örökanonokja volt 1504 és 1523 között. A kehely – amely alighanem épp különlegességével vonta magára a műgyűjtő főpap figyelmét – annak a 16. század eleji gyulaféhevári humanista körnek a keresztény hitet a klasszikus stúdiumokkal ötvöző szellemiségét tükrözte, amelynek tagjai voltak (Budai Udalricuson kívül) a Szentföldet

megjárt, székesegyháza mellett reneszánsz kápolnát építtető Lázói János, telegdi főesperes, a római feliratokat gyűjtő Megyericsei János, kolozsi főesperes, Pelei Tamás, az erasmista kanonok, valamint a római faragványokat gyűjtő Tordai Salatiel, dobokai főesperes – és természetesen a művelt püspökök, Geréb László, Perényi Ferenc, Várdai Ferenc. A „pogánypénzes” kelyhet Nyitrán inventálták 1587-ben is: „Item unus calix argenteus deauratus, cum aliquot numismatibus et patena.” [73] Szerepel azon az átvételi elismervényen is, amelyet Forgách Ferenc nyitrai püspök állított ki Apponyi Pál számára 1606-ban, amidőn az visszaadta a Bocskay támadása előtt (1605) Bécsbe menekített klenódiumokat: „Tertium calicem argenteum inauratum, ornatum numismatibus aureis.” [74] Bár a nyitrai kincstár inventáriumai nem ismertek, megköszönhetjük azt a feltevést, hogy a ma is Nyitrán őrzött 16. század eleji „pogánypénzes” kehely – e később népszerűvé vált műfaj annyira ritka, korai emléke – azonos Budai Udalricus kelyhével.[75]

A végrendelet következő gyulaféhevári tétele egy nagy méretű, sokszögű zaffírkövel ékes gyűrű, amelyet Bornemisza újonnan készíttetett – bár lehet, hogy csak megújíttatott.[76] Szerepel itt egy Missale Zagradiense (annak nyilván 1511-es velencei kiadása), ezüsttel díszített fekete bársony kötésben, valamint két teljesen egyforma gyertyatartó, amelyeken látható volt a donátor vörös alapon farkasfogas címere, vagyis a Várdai-címer. A két gyertyatartó eredetileg a gyulaféhevári székesegyház északi oldalánál álló Szent Anna-kápolna tartozéka volt[77] – a kápolnát Várdai Ferenc püspök építtette.[78]

Gyulaféhevárra rendelt Bornemisza még egy corporalét és egy sudariumot, s egy kelyhet, amelyet valamelyik magyar kardinális címere díszített (Bakóczé nem lehetett, mert azt ismernie kellett), aranyozott karmazsinvörös tokjával egyetemben. Továbbá egy hordozható oltárt, amelyet kőberakás díszített (opere musaico facto), közepén egy hatalmas négyszögű jásppissal. Ide hagyta még velencei tafotából készült nagy hadizászlóját is, amelyet címere és Szent Mihály arkangyal képe ékesített. Valamennyi bekezdés végén elismétli, hogy csak akkor kerülhetnek ezek a tárgyak Gyulaféhevárra, ha az eretnekek visszaadták a katolikusoknak a székesegyházat. Erre csak nagyon sokára került sor, úgyhogy a hagyatéknak ez a része Nyitrán rekedhetett. Budai Udalricus „pogánypénzes” kelyhén kívül azonban mást egyelőre nem tudunk azonosítani. Mossóczy Zakariás halálakor, 1587-ben még ott leltározták a Várdai-címeres gyertyatartó-párt is a sekrestyében s egy ládában gyulaféhevári illetőségű oklevelek is voltak, együtt az óbudai prépostság irataival.[79]

5. Az óbudai egyház kincseinek maradványai

Bornemisza Pál az egyházi hierarchia alsóbb lépcsőjén (1534 és 1549 között) óbudai prépost volt. A hajdan igen gazdag prépostság kincseinek értékes maradványait Bornemisza alig-alig tudta csak visszaszerezni a magyar martalócok kezéből, akik – jelesül Warkucz Tamás egri kapitány és társai, Kawassy László és Thorma Pál – elfoglalták Szanda (Zonda) várát és kirabolták a Mohács után oda menekített kincstárat.[80] Az első helyen szerepelt itt egy ezüst kehely paténával, s egy aranyozott ezüst monstrancia, valamint egy igen régi, pergamenre írott Evangelistarium, amelynek aranyozott ezüsből volt

a fedele, rajta a megfeszített Krisztus képével, a keresztlábánál Mária és Evangélista Szent János alakjával, s (befoglalva) szentek ereklyéivel.[81] Ezt a leírást közölte Takáts Sándor,[82] s az ő nyomán azonosították ezt a tételt a ma is Nyitrán őrzött ún. Szelepchényi Evangelistariummal.[83] Ez az azonosítás alighanem téves: a meglévő kódex ötvösművű borítóján (pontosabban a róla készült fényképeken) nem látni nyomát annak, hogy benne ereklyék lettek volna valaha is befoglalva. A Feszület egy keresztereklye-tartó része, amelyet aligha lehetett volna összetéveszteni szentek ereklyéivel. A Szelepchényi Evangelistarium provenienciája, jöellehet a kódexnek nagy irodalma van, a mai napig nincs megnyugtatóan tisztázva.[84] Úgy gondolom, e kódex annyira nagy értékű tárgynak számított mindig, hogy a 16. századi nyitrai jegyzékekben okvetlenül szerepelnie kellett volna: akár a Mossóczy Zakariás[85], akár a Fejérkövy István halála után felvett leltárakban,[86] akár az 1606-ban Bécsbe menekített kincsek között.[87] Meg kell jegyezmem még, hogy egy ötvösművű fedéllel díszített Evangelistarium ekkoriban nem volt nagy ritkaság. Őriztek ilyet az esztergomi kincsek között is,[88] sőt valószínűleg Radéczi István ingóságai között is leírtak egyet 1582-ben: „Az kápolnában egy régi könyv, kinek az deszkája ezüsttel borított, crucifixum vagyon rajta, aranyas.” [89] Vajon ez honnan jutott Radéczihez? S az ő halála (1586) után vajon kihez került?

Egy kalcedonból és kristályból készült gyertyatartópár[90] után paramentumok felsorolása következett, majd azoknak az aranylemezeknek a történetét írta le, amelyek az óbudai egyház keresztfét díszítették, s amelyekből Bornemisza két aranykeresztet készíttetett: az egyiket Rudolf királynak hagyta, a másikat az óbudai egyháznak – ha a keresztények visszafoglalják a pogányoktól. Az óbudai kincsek egy részét – nem világos, mennyit – Bornemisza átadta Köves Andrásnak, aki utódja volt a prépostságban, a többi egyelőre a nyitrai székesegyház őrzetére bízta. 1587-ben inventáltak egy kristályból és achátköből készült gyertyatartópárt, meglehetősen az óbudai darabokat. Egy ládában – említettem már – a prépostságot illető iratokat találtak.[91] Sajnos az óbudai egyház középkori kincseiből ma egyet sem tudunk azonosítani.

6. A nyitrai székesegyházra hagyott kincsek

A Katzianer által kifosztott nyitrai székesegyházra közvetlenül hagyott klenódiumok[92] között különösen sok – mára nyomtalanul eltűnt – textília szerepelt. A sort egy skarlátszínű négyszögletes kárpit nyitotta, amelyet Bornemisza Pál saját költségén vásárolt, s amelyet Bakócz Tamás esztergomi érsek címere díszített.[93] Fölvetődik, hogy vajon nem olyasféle kárpit volt-e ez, mint az ún. Galgóczi-kárpit, amelyen – a lefejtett Bakócz-címer alól – Mátyás király címere tűnt elő.[94] Nyitrára hagyott egy pár fehér damasztból készült pontifikális cipőt, egy nagyobb karinget (roclum) s egy hordozható oltárt (altare portatile); egy corporálét a hozzátartozó karmazsinvörös palával, aranyhímzéses finom vászon kehelytakaróval, egy fa tokot két aranyos manutergiummal. Továbbá egy ezüst kelyhet (paténával), amelyet vulgariter – vagyis magyarul – *zomanchos*nak mondanak, az összes tartozékával egyetemben, zöld selyem tartóban, továbbá két aranyozott ezüst ampolnát és egy vörös bőrbe kötött Missale Romanumot. A zománcos kehely igen feltűnő



4. Bornemisza Pál kelyhe (archív felvétel)
Nyitra, Székesegyházi Kincstár

darab lehetett, mert Nyitrán még később is ugyanezzel az epitheton ornamensszal szerepel.[95] A háromszögletű ezüst krizmatartó edény után ismét textilek következtek, közöttük egy különösen díszes dalmatika-párral, amelyet Bornemisza Batthyány Kristóftól kapott ajándékba, s egy gyöngyhímzéses paláttal. Végül nagy flandriai szekrényét is a nyitrai egyházra hagyta, a klenódiumok őrzetére – feltehetően addig is ebben tartották a felsorolt darabokat.

Néhány olyan ötvösművet hagyott még a nyitrai székesegyházra, amelyet nem vásárolt, hanem kapott: egy aranyozott ezüst kelyhet (paténával) s két aranyozatlan ezüst ampolnát – ezeket Fáncsi Borbálától, Gyarmati Balassa Zsigmond özvegyétől kapta 1562-ben Diósgyőrből. Ugyanebben az évben a nyitrai plébános, Koloni Mihály hagyatékából végrendeletileg jutott hozzá egy kerek, ezüstláncon függő pacifikálé, szentek ereklyéivel, amelynek egyik oldalát Isten Bárányának és Keresztelő Szent Jánosnak a képe díszítette, a másikat pedig a megfeszített Krisztusé.

Sajnos a nyitrai székesegyház mai kincstárának regisztruma nem ismeretes, tudományos feldolgozása nincs és maguk az ott őrzött kincsek is igen nehezen hozzáférhetők a kutatás számára.[96] A közölt (csekély számú) későbbi ismertetésből az derül ki, hogy a Bornemisza Pál által közvetlenül Nyitrára hagyott művek közül – a hamarosan tárgyalandó sodronyománcos kelyhen kívül – ma már egy sem azonosítható, akár mind is elkallódhatott.

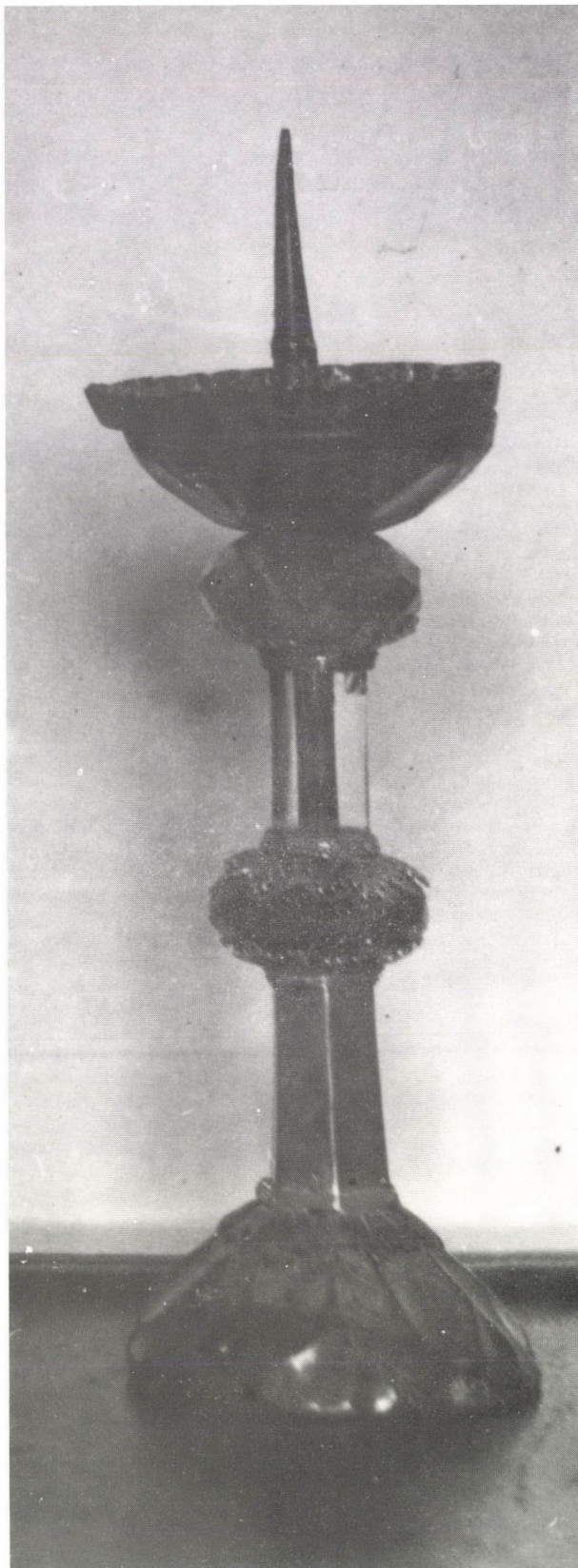
7. Öt könyv

Az ötvöstárgyak és paramentumok után öt díszes kötésű liturgikus könyvről rendelkezett. Saját, aranyozott-ezüstözött fekete bársony kötésű Breviarium Romanumáról, egy új, ezüstös díszű, fekete bőrbe kötött Breviarium Romanumról, egy nyolcadrétű Breviarium Strigonienséről, aranyozott ezüst veretekkel ékes fekete bársony kötésben, és egy nyolcadrétű, aranyozott fekete bőrbe kötött Missale Romanumról. Úgy tetszik, valamennyit a nyitrai egyházra hagyta. Az ötödik könyv is Breviarium, méghozzá „in modum Ecclesiae Quinqueecclesiensis”, ezüst veretű fekete bársony kötésben. Ha ez is nyomtatvány volt, akkor ez a tétel adat a Breviarium Quinqueecclesiense meglétéről. Tollhibáról szó nem lehet: a könyvet a majdani és a jelenlegi *pécsi* püspökre hagyta. Ezt a püspököt azonban nem nevezte meg.[97]

8. Bornemisza Pál sodronyzománcos kelyhe

Az öt liturgikus könyv után váratlanul két kehelyről intézkedett még Bornemisza Pál.[98] Mindkettőt már nyitrai püspökként szerezte. Az elsőt a ferencesektől, pontosabban a ferencesek generálisától (Emericus de Thwys) vásárolta meg 1561-ben. A szerzetesek világiaknak akarták eladni, de Bornemisza megvásárolta, amint írta: „nehogy e hatalmas arany mű örökre elveszen az egyház részére, sőt hogy a régi magyar főurak örök emlékeztetere továbbra is a magyar egyház dicsőségére szolgáljon” (Takáts Sándor fordítása). Ezt a kehelyt a gyulafehérvári székesegyházra hagyta, a korábbi feltételekkel. Ma, úgy tetszik, nem tudni, hol van; esetleg azonos volt azzal a – talán átalakított – kehellyel, amelyet 1835-ben még leírtak Nyitrán, Bornemisza Pál feliratával, 1570-es évszámmal.[99]

A másik, egy évvel később – szintén a ferencesektől, Emericus de Thwys generálistól – vásárolt kisebb kehely megvan ma is. Ennek csak talpát és cuppáját tudta megvenni 1562-ben a püspök, a nodust már korábban eladták valaki másnak. A kehely talpán három régi – akkor nyilván ismeretlen – magyar nemesi címer volt. Ezt a kehelyt is kiegészítette, új nodust csináltatott neki és megrakatta gyöngyökkel az egészet. Ezt a kehelyt a nyitrai székesegyházra hagyta. A felirat sok mindenről árulkodik: + PAVLVS + ABSTEMIVS + Q(in)Q(ecclesie)NSIS + EP(iscop)VS + TRANSILVANE(nsis) + FRACTV(m) + VENALE(m) + EMIT + ADDIDIT + REPARAVIT + AN(n)NO + D(omi)NI + M + D + LXIII + .[100] A felirat tökéletesen egybevág a végrendelet szövegével: két darabban vásárolta, megjavíttatta, gyöngyöket tétetett rá. Mindezt a vásárlást követően két esztendővel. Nem nevezi magát nyitrai püspöknek, hanem csakis szigorúan erdélyinek, jöllehet már évek óta elhagyta Gyulafehérvárt, sőt, a kehelyt sem Erdélyben vásárolta. A talpon ma is megvan az három nemesi címer, amelyekről 1577-ben már nem tudták megmondani, kikéi; az egyikben a Frangepán-, a másikban a Szentgyörgyi-címer ismerhető fel, a harmadik pajzsban élére állított sakktáblán ülő madár látható (ezt Corvin Jánoséval is azonosították már, alaptalanul), ez a pajzs egyébként kisebb méretű és – ellentétben a másik kettővel – sisakdísz is van.[101] Bornemisza Pál is rátette saját címerét, negyedikként, a kehelyre (ehhez valószínűleg egy szent figuráját kellett feláldoznia). A nagyon szép, drágakövekkel, gyöngyök-



5. Gyertyatartó kristálybetéttel (archív felvétel)
Nyitra, Székesegyházi Kincstár (?)

kel gazdagon felékített kelyhet sodronyzomáccal díszítették, ezért Magyarországon mindig a tudományos érdeklődés homlokterében volt. Bemutatták a századfordulón rendezett nagy kiállításokon,[102] és a szakirodalomban is sűrűn szerepelt.[103] Nyilvánvaló, hogy nemcsak a kehely kvalitása adott okot erre, hanem az is, hogy megrendelője ismert személyiség volt.

A testamentum végén a szokásos záradékok következtek. A végrendelet executoraiul Radéczi István egri püspököt, Fejérkeőwy István veszprémi püspököt és

Mossóczy Zakariás váci püspököt jelölte ki. Ma is megőrző olvasni azt a mondatot, amelyben leírta, hogy összes egyházi kincsének értéke – egész gyűjteménye – a török ellenes harcokra fordítandó, ha az egyházak és maga az egész királyság (quod Deus avertat) a török hatalma alá kerülne. Sötéten hangzott, de a sokat megélt Bornemisza Pál számára akkor ez azok közé a lehetőségek közé tartozott, amelyek bármikor valósággá válhattak.

Mikó Árpád

JEGYZETEK

1 Entz G.: A magyar műgyűjtés történetének vázlata 1850-ig. Budapest 1937, 16–17; *Klaniczay T.*: A reneszánsz udvari kultúra Magyarországon. *Idem*: A múlt nagy korszakai. Budapest 1973, 203.

2 Ritoók-Szalay, Á.: Der Kult der römischen Epigraphik in Ungarn zur Zeit der Renaissance. In: *Geschichtsbewusstsein und Geschichtsschreibung in der Renaissance*. Hrsg. Buck, A., *Klaniczay, T., S. Németh, K.*, Budapest 1989, 65–75; *Ritoókné Szalay Á.*: A római fölíratok gyűjtői Pannoniában. In: *Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541. Kiállítási katalógus*. Szerk. Mikó Á., Takács I. Budapest 1994, 318–325.

3 Oláh Miklós végrendelete. Kiad. *Merényi L.* Történelmi Tár 1896, 136–159; *Entz G.* i. m. (1. jegyzet), 15–16; *László E.*: Flamand és francia kápitok Magyarországon. Budapest 1980, 28–29.

4 Radecius István ingóságainak leltára. Kiad. *Komáromy A.* Történelmi Tár 1892, 559–568.

5 A Mossóczy Zakariás halála után felvett inventáriumban (1587. augusztus 1.): „... In Bibliotheca cum Camera sibi adiuncta ... Tabula Cosmographicae quinque. Imagines divorum Imperatorum Ferdinandi et Maximilianj 2. Reverendissimj domini Antonij Verantij 1. Reverendissimj domini Zachariae Mossochj maiores 2. minor 1. Imago Reverendissimj domini Paulj Bornemisza 1. Reverendissimj domini Stephanj Radetij 1. Reverendissimj domini Stephanj Fejérkeőwy imago 1. Joannis Corvini seu Huniadj imago 1. Item tabellae aliae minores 24. ... Egy feier chontal rakott palca 1. ... Globj astronomici 1. ... ” Magyar Országos Levéltár (a továbbiakban MOL), E 156. Urbaria et conscriptiones (a továbbiakban U et C), fasc. 17/17.

6 Szinnyei J.: Magyar írók élete és munkái. I. Budapest 1891, 1230; *Cserenyey L.*: Nyitra püspöke a XVI. században. *Religio* LXIX. 1910, 311; *Gulyás P.*: Magyar írók élete és munkái Új sorozat. III. Budapest 1941, 939; Magyar Életrajzi Lexikon. I. Budapest 1967, 248; *Slovenský biografický slovník*. I. Bratislava 1986, 296; Új Magyar Irodalmi Lexikon. I–III. Budapest 1995, I, 268. Lásd még: *Borsa G.*: Bornemisza Pál megemlékezése Várdai Ferencről és a többi, Mohács előtti bolognai, magyar vonatkozású nyomtatvány. *Irodalomtörténeti Közlemények* LXXXVII. 1983, 52; *Sugár I.*: Bornemissza Gergely deák élete. Eger 1984, 8–9.

7 Áldásy A.: A Magyar Nemzeti Múzeum Könyvtárának címerlevelei II. [1. füzet] Budapest 1923, 147–148. (202. sz.). (Az oklevél szövege: Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Fol. Lat.1656. ff. 98^r–99^r.)

8 Ember Gy.: Az újkori közigazgatás története Magyarországon Moháctól a török kiűzéséig. Budapest 1946, 77, 78, 97, 99, 102, 209–210, 401–402.

9 Egyháztörténeti emlékek a magyarországi hitújítás korából. II. (1530–1534) Szerk. *Rapaics R., Karácsonyi J.* Budapest 1904, 375. (351. sz.)

10 Lukács P.: Series episcoporum Vesprimiensium e documentis correcta. Budapestinum 1907, 13–14.

11 Szeredai, A.: Series Antiquorum, et Recentiorum Episcoporum Transilvaniae. Albae Carolinae 1790, 203–212; Magyarország története 1526–1686. Szerk. *Pach Zs. P., R. Várkonyi Á.* Budapest 1987², 268–269. (*Sinkovics I.*)

12 [Vurum J.]: Episcopatus Nitriensis eiusque praesulum memoria. Posonii 1835, 328–331.

13 Entz G.: A gyulafehérvári székesegyház. Budapest 1958, 124, 159/137, 192. (81. sz.); *Balogh J.*: A kolozsvári kőfaragóműhelyek. XVI. század. Budapest 1985, 283. *Szeredai Antal* idézett művében (11. jegyzet) a 209. lapon az Entz Géza által idézett szövegtől jelentősen eltérő építési feliratot közöl.

14 RMK III. 167.

15 Velics L.: Vázlatok a magyar jezsuiták múltjából. I. (1560–1610) Budapest 1912, 54–55; *Monumenta Antiquae Hungariae*. I. (1550–1579) Ed. *Lukács, L.* Romae 1969, 4, 88–89, 90, 98, 102–103.

16 Veress E.: Olasz egyetemeken járt magyarországi tanulók anyakönyve és iratai 1221–1864. Budapest 1943, 77; *Borsa G.* i. m. (6. jegyzet) 50–51.

17 Apponyi S.: Hungarica. Ungarn betreffende im Ausland gedruckte Bücher und Flugschriften. III. München 1925, Nr. 1765.

18 Kotvan, I.: Inkunábuly na Slovensku. [Martin] 1979, č. 850, II. Ex. „Ego Paulus Abstemius quinqueecclesiensis Dei et Apostolice Sedis gratia Episcopus Transilvaniensis, post exilium uero meum pro constanti fide mea erga Regiam Maiestatem sponte mea susceptum, electus Nitriensis dedi, dedicaui et deuoui hunc librum in perpetuum hereditatem Ecclesie Nitriensi per hoc praesens chirographum meum, die decima Mensis Januarij anno Domini Millesimo quingentesimo septimo, quo ultima Die compleui aetatis meae annos quinquaginta septem, ex dei benigne cui laus, honor et gratiarum actio per infinita saecula saeculorum amen.” Kotvan szerint a világosbőr kötésten aranyozott felirat olvasható: „MISSALE AND. DE PAPA” – ez leginkább az a Pápai András esztergomi kanonok lehetett, aki a 15. század végén kápolnát alapított az esztergomi székesegyház déli tornya alatt.

19 RMK III. 570., lásd: *Bartoniek E.*: Fejezetek a XVI–XVII. századi magyarországi történetírás történetéből. Sajtó alá rendezte *Ritoók Zsigmondné*. Budapest 1975, 95.

20 Ghymes Forgách Ferencz nagyváradi püspök Magyar históriája 1540–1572. Forgách Simon és Istvánfi Miklós jegyzéseikkel közli *Majer F.* Pest 1866, 548–549; valamint *Bartoniek E.* i. m. (19. j) 224.

21 Erdélyi Gy.: Veszprém város története a török idők alatt. Veszprém 1913, 173–174; *Nagybákay P.*: Beriszló Péter veszprémi püspök címeres köve. A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei XIII. Veszprém 1978, 124–125; *Tóth S.*: A veszprémi székesegyház középkori kőfaragványai II. A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei XIX–XX. Veszprém 1994, 338–339, 340.

22 Bartoniek E. i. m. (19. jegyzet) 99/2.

23 Takács S.: Bornemisza Abstemius Pál. *Idem*: Hangok a múltból. Budapest [1930], 16–27.

24 Mikó Á.: Várdai Pál esztergomi érsek hagyatéki leltára (1549) és az esztergomi egyház kincseinek sorsa Mohács után. *Ars Hungarica* XX. 1993, 64.

25 Legalábbis *Kollányi F.*: Esztergomi kanonokok 1100–1900. (Esztergom 1900.) című munkája nem említi a nevét s *Lukács Pál* sem tud róla (Az esztergomi főkapitán a mohácsi vész idején. Esztergom 1927).

26 Lásd az 5. jegyzetet!

27 A Fejérkeőwy István halála után felvett inventáriumban (1596. november 22.): „... In domo Bibliotheca N° 8. Almaria oblonga seu librorum reposita vacua N° 7. ... Ibidem effigies

picta, una Reverendissimi quondam domini Pauli Abstemij, altera vero Valentini Nagyuaithi Castellani quondam eiusdem arcis Nitriensis 2. ..." MOL, E 156. U et C, fasc. 77/17.

28 Bécs, Hofkammerarchiv, Hoffinanz Ungarn, rote Nr. 36., 1577. szeptember. (A végrendelet szövegét a Függelék tartalmazza.)

29 Kollányi F.: A magyar katolikus főpapság végrendekezési jogának története. Budapest 1896, 123–125.

30 Bécs, Hofkammerarchiv, Hoffinanz Ungarn, rote Nr. 40., 1580. december.

31 Kollányi F. i. m. (29. jegyzet) 137–138.

32 Iványi B.: Mossóczy Zakariás és a magyar Corpus Juris keletkezése. Budapest 1926, 36/62; Szarka Gy.: A váci egyházmegye és püspökei a török hódítás korában. Vác 1947, 149/15.

33 Takáts S.: Bornemisza Abstemius Pál. Archaeologiai Értesítő XXII. 1902, 202–210. (Idem: i. m. [23. jegyzet] 7–35.)

34 Iványi B.: Könyvek, könyvtárak, könyvnyomdák Magyarországon. V. közl. Magyar Könyvszemle XXXIX. 1932–1934, 22–23. (Idem: A magyar könyvkultúra múltjából. Iványi Béla cikkei és anyaggyűjtése. Szerk. Herner J., Monok I. Szeged 1983, 77–78.)

35 Sugár L.: Az egyi püspökök története. Eger 1984, 275–283; Hortus Musarum. Egy irodalmi társaság emlékei. Összegyűjtötte és bemutatja Ritoókné Szalay Á. Budapest 1984, 5–10.; Mikó Á.: Janua Mortis. Nicasius Ellebodius (1535–1577) síremléke. Adalék a Radéczi-kör műpártolásához. In.: Collectanea Tiburtiana. Tanulmányok Klaniczay Tibor tiszteletére. Szerk. Galavics G., Keserű B., Monok I. Szeged 1990, 424–428.

36 [Vurum J.:] i. m. (12. jegyzet) 333–335; Lukács P. i. m. (10. jegyzet) 14.

37 Iványi B. i. m. (32. jegyzet); Iványi B.: Mossóczy Zakariás könyvtára. In: A magyar könyvkultúra múltjából. Iványi Béla cikkei és anyaggyűjtése. Szerk. Herner J., Monok I. Szeged 1983, 446–450; Galavics G.: Személyiség és reneszánsz portré. Ismeretlen magyarországi humanista-portré: Mossóczy Zakariás arcképe. In: Collectanea Tiburtiana. i. m. (35. jegyzet) 401–419.

38 Várdai Mihály főpohárnok annak a Várdai Mihálynak (Várdai Ferenc gyulafehérvári püspök testvérének) a fia, akit Bornemisza 1526-ban mecénásaként szolgáltott abban a munkájában, amelyet Borsa G. ismerttetett a 6. jegyzetben idézett munkájában. Miklós és István a testvérei voltak. Nagy L.: Magyarország családai czimerekkel és nemzedékrendi táblákkal. XII. Pest 1865, 58–59.

39 Mikó Á. i. m. (35. jegyzet) 423.

40 Veress E. i. m. (16. jegyzet) 267–268; Monumenta Antiquae Hungariae. I. i. m. (15. jegyzet), 88/2; Bitskey L.: A római Collegium Germanicum-Hungaricum és a magyar ellenreformáció kezdetei. Irodalomtörténeti Közlemények LXXXVII. 1983, 133. – Posghay Zsigmond 1583-ban halt meg Lengyelországban, Báthory István szolgálatában. 1578-tól halála évéig: Rationes Curiae Stephani Báthory regis Poloniae historiam Hungariae et et Transylvaniae illustrantes 1576–1586. Ed. Veress, A. Budapest 1918, 2, 10, 86–87, 129–131, 133, 171, 187, 192, 198.

41 Érdekes, hogy Maksay F. repertórium szerint (Magyarország birtokviszonyai a 16. század közepén. I–II. Budapest 1990.) Csongrádban (1561), Hevesben (1549), Nógrádban (1549) és Pest megyében (1552) nem szerepel a birtokosok között Bornemisza Pál, viszont Bars, Nyitra, Somogy, Vas és Zala megyékben igen. Persze a végrendelet negyedszázaddal később, 1577-ben kelt.

42 Nitra. Dejiny a umenie nitrianskeho zámku. Trnava 1933, 140; Gergelyi, O.: Nitra. Bratislava 1969, 88; vö.: Iványi B.: i. m. (32. jegyzet) 17, 36; Mikó Á. i. m. (35. jegyzet) 425/25;

43 Bornemisza ágyát még 1596-ban is leltározták Nyitrán. A Fejérkeöwy István halálakor felvett inventáriumban: „... In camera No 5. Lectus Reverendissimi domini Pauli Abstemij 1. ..." MOL, E 156. U et C, fasc. 77/17.

44 Függelék: fol. 14^r–14^v

45 Úgy tetszik, még a két könyv sincs ott: a veszprémi Egyházmegyei Könyvtár inkunábulumai és 16. századi nyomtatványai között nincs Missale, az egyetlen Pontificale Romanum (Velence, Giunta, 1572) pedig csak 1904 után került a könyvtárba. Kredics L.: Ösnyomtatványok és antikvák a veszprémi püspöki könyvtárban. A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei XIII. Veszprém 1978, 149–170.

46 Vö.: Szilágyi A.: Műkincsek a veszprémi Egyházmegyei Múzeumban. Művészet XXIX. 1988:4, 28–33. A székesegyházi kincstár szép reneszánsz monstranciájáról sem tudjuk, honnét származik.

47 Egyed E.: Vetési Albert püspök velencei casulája. A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei II. Veszprém 1964, 209–220.

48 Egyháztörténeti emlékek a magyarországi hitújítás korából. III. (1535–1541) Szerk. Bunyitay V., Rapaics R., Karácsonyi J. Budapest 1906, 319–320. (338. sz.)

49 Erdélyi Gy. i. m. (21. jegyzet) 16–17.

50 Uo.

51 Ádám I.: A veszprémi székesegyház. Veszprém 1912, 329–333; Cséte A.: A veszprémi székesegyház ékszereinek leltára 1543. évről. Magyar Sion V. 1867, 357–361; Erdélyi Gy. i. m. (21. jegyzet) 17.

52 Regestrum factum super rebus et bonis ecclesiae wesprimiensis die domnica proxima post octavas Nativitatis Beatissimae Virginis Mariae, Soprony per honorabiles magistrorum, Albertum de Zenthkyralzabadia lectorem, Andream horwath Cantorum, paulum de heghfalu custodem, alterum paulum de Vajk archidiaconum zaladiensem, Joannem de szegeleth et Gallum de Kezý canonices praefati ecclesiae Wesprimiensis locatis et depositis. Veszprém, Káptalani Levéltár, Eccl. et Capit. 82. Vö.: Erdélyi Gy. i. m. (21. jegyzet) 17–19. Erdélyi szerint 1543. szeptember 21-én kelt a soproni leltár, de ez sajtóhiba lehet, mert a Nativitatis Mariae octavája utáni vasárnap 1543-ban szeptember 16-án volt, szeptember 21-re csak 1544-ben esett. Ettől függetlenül is vannak még homályos pontjai a veszprémi kincsek 16. századi történetének.

53 Erdélyi Gy. i. m. (21. jegyzet) 19–20.

54 Uo.

55 Egyháztörténeti emlékek a magyarországi hitújítás korából. V. (1548–1551) Szerk. Karácsonyi J., Kollányi F., Lukács P. Budapest 1912, 205–206; Zoványi J.: A reformáció Magyarországon 1565-ig. Budapest 1922, 242.

56 Lukács P. i. m. (10. jegyzet) 14.

57 Erdélyi Gy. i. m. (21. jegyzet) 191–196., 97–103.

58 Bedy V.: A győri székesegyház története. Győr 1936, 58; Bökönyi S.: The Drinking Horns of the Cathedral of Győr. Folia Archaeologica XVI. 1964, 157–162; Rainer P.: Vetési Albert veszprémi püspök. A Veszprémi Megyei Múzeumok Közleményei XVIII. Veszprém 1987, 230, 232/84. Vö.: Erdélyi Gy. i. m. (21. jegyzet) 180. (az 1571. évi leltárban), 192. (az 1591. évi pozsonyi leltárban)

59 A művészet I. Lajos király udvarában 1342–1382. Szerk. Marosi E., Tóth M., Varga L. (kiállítási katalógus) Székesfehérvár 1982, 7. sz. (Kovács É.); Magyarországi művészet 1300–1470 körül. I–II. Szerk. Marosi E. (A magyarországi művészet története 2.) Budapest 1987, I. 227–228. (Kovács É.); Pannonia Regia. i. m. (2. jegyzet) X-54. sz. A zágrábi mitra irodalma: Riznica zagrebačke katedrale. Ured. Munk. Z. Zagreb 1987², 137, színes képe a 78. lapon; Sveti Trag. Devetsto godina umjetnosti zagrebačke nadbiskupije 1094–1994. Ured. Lukčić, T., Reberski, I. Zagreb 1994, 423, 406.

60 A művészet I. Lajos király udvarában 1342–1482. előző jegyzetben i. m., i. h.

61 Erdélyi Gy. i. m. (21. jegyzet) 53–54; 174–175.

62 Lásd a 48. jegyzetet!

63 Erdélyi Gy. i. m. (21. jegyzet) 181, 185

64 Erdélyi Gy. i. m. (21. jegyzet) 191.

65 A veszprémi káptalan kincseinek összeírása 1429–1437. évekből. Közli Fejérpataky L. Történelmi Tár 1886, 564–565.

66 Lukács P. i. m. (10. jegyzet) 9.

67 Jakó Zs.: Erdély és a Corvina. In: Írás, könyv, értelmiség. Tanulmányok Erdély történelméhez. Bukarest 1977, 177–179; Vásárhelyi J.: A győri Székesegyházi Könyvtár possessorai I–IV. Magyar Könyvszemle XCVI. 1980, 117–130, 230–263, 365–349; Mikó Á.: Báthory István király és a reneszánsz művészet Erdélyben. (1576–1586) Művészettörténeti Értesítő XXXVII. 1988, 115–119.

68 Lukács P. i. m. (10. jegyzet) 15.

69 Bedy V.: A győri székesegyház története. Győr 1936, 49–50; H. Kolba J.: Gótikus kelyhek a győri székesegyházban. Arrabona

1978, 314. skk.; H. Kolba J.: A győri püspöki kincstár kialakulása. In: Egyházak a változó világban. A nemzetközi egyháztörténeti konferencia előadásai. (Esztergom, 1991. május 29–31.) Szerk. Bárdos I., Beke M. [Esztergom–Tatabánya 1992.] 195–197.

70 Lukács P. i. m. (10. jegyzet) 13–14; Szeredai, A. i. m. (11. jegyzet) 203–210.

71 Függelék: fol. 16^r–17^v

72 Idézi Entz G. i. m. (13. jegyzet) 215.

73 A Mossóczy Zakariás halála után felvett inventáriumban (1587. augusztus 1.): „... Res in Sacristia Inventatae ... In secunda Ladula sub litera B. [a 4. tétel] ...” MOL, E 156., U et C, fasc. 77/17.

74 Lásd a 87. jegyzetet!

75 Mikó Á.: „Pogánypénzes” kehely a 16. század elejéről. Budai Udalricus gyulafehérvári kanonok kelyhe a Nyitrai székes-egyház kincstárában? *Ars Decorativa XIII.* Budapest 1993, 139/5.

76 Entz Géza Várdy Ferenc püspök gyűrűjével azonosítja (i. m. [13. jegyzet] 143.) talán az 1531. évi leltár egyik tétele alapján: „Item duo annuli aurei condam reverendissimi domini Francisci de Warda episcopi cum lapidibus preciosis.” (i. m. [13. jegyzet] 217.).

77 A végrendelet szövege sejtetni enged, hogy talán e bekezdés egész tartalma erre a kápolnára vonatkozik. Mindenesetre az 1531. évi inventárium a Budai Udalricus kelyhénél még nem jelzi, hogy a Szent Anna-kápolnához tartozott volna.

78 Balogh J.: Az erdélyi renaissance. I. Budapest 1943, 241–243.

79 A Mossóczy Zakariás halála után felvett inventáriumban (1587. augusztus 1.): „Res in Sacristia Inventatae ... In secunda Ladula sub litera B. ... Item Candelabra argentea duo, cum insignijs familiae de Warda ... Quinta Ladula Plena Registris Ecclesiae Transylvaniensis et in una ligatura, Ecclesiae Veteris Budensis” MOL, E 156. U et C, fasc. 77/17.

80 Szanda (Zonda) vára: Csánki D.: Magyarország történeti földrajza a Hunyadiak korában. I. Budapest 1890, 91; Genthon I., e. a.: Nógrád megye műemlékei. (Magyarország műemléki topográfiája III.) Budapest 1954, 366–368.

81 Függelék: fol. 17^v–18^r

82 Takács S. i. m. (23. jegyzet) 33.

83 Legutóbb: Művészet Zsigmond király korában 1387–1487. I–II. Szerk. Beke L., Marosi E., Wehli T. Budapest 1987, II. kötet (katalógus), 411–412. (Ö. 5. sz.) (Beke L.); Magyarországi művészet 1300–1470 körül. i. m. (59. jegyzet) I, 233–234, 643, 651, 741–742., II, 1514–1516. képek

84 A kódex irodalmát közli: Beke L.: Sodronyománcos ötvösművek. Budapest 1980, 112–114. Kiegészítések és újabb irodalom: Szigeti K.: A Szelephényi kódex. Magyar Könyvszemle LXIII. 1961, 367; Balogh J.: A művészet Mátyás király udvarában. I–II. Budapest 1966, 697/14; Sopko, J.: Stredoveké latinské kódexy v slovenských knižniciach. [Martin] 1981, é. 195; Sopko, J.: Nitriansky kódex. [Martin] 1987; Veszprémy L.: A Nyitrai Evangelistarium, az ún. Szelephényi kódex. Ars Hungarica XXI. 1993, 5–9; Mons Sacer 996–1996. Pannonhalma 1000 éve. I–III. Katalógus. Szerk. Takács I. Pannonhalma 1996, I. III. 1. sz. (Wehli T.)

85 Lásd a 73. jegyzetet!

86 Lásd a 43. jegyzetet!

87 Forgách Ferenc nyitrai püspök és magyar kancellár Apponyi Pált a nyitrai egyháznak Bocskay István támadása elől Bécsbe menekített kincsei visszaadásáról köszönettel nyugtatja és a visszakapott kincseket darabonként felsorolja. 1606. szeptember 11. Bécs. (Iványi Béla regesztája az MTA Művészettörténeti Intézetének Levéltári gyűjteményében, A-I-24/414. jelzetten. Eredetije a Batthyány-család körmendi levéltárában őrzött Apponyi levéltárban, jelz.: Nr. 68. Jelenleg a Magyar Országos Levéltárban) Erre az iratra Buzási Enikő volt szíves felhívni a figyelmem. Mivel a nyitrai kincsekről oly keveset tudunk, úgy gondolom, érdemes idéznem ehelyütt az egész szöveget:

„Ego Franciscus Forgach episcopus Nittriensis locique eiusdem comes perpetuus sacrae caesareae regiaeque maiestatis consiliarius et per Hungariam cancellarius, fateor et recognosco,

quod mihi magnificus dominus Paulus Aponj de eadem fideliter et integre assignavit et restituit res quasdam seu clenodia ecclesiae meae Nittriensis per capitulum eiusdem ecclesiae securioris conservationis gratia magnificentia suae creditas et commissas, videlicet:

Baculum pastorem argenteum inauratum elegantis operis, Infulam preciosam gemmis et lapidibus preciosis ornatam, insignia donatoris reverendissimi domini Stephani Feyerkeoy quondam eiusdem ecclesiae episcopi preferentem, Calicem unum aureum cum patina, margaritis et preciosis lapidibus affabra excultum, Alterum item calicem aureum antiqui operis, Tertium calicem argenteum inauratum, ornatum numismatibus antiquis aureis, Quartum calycem argenteum inauratum, in nodo quibusdam lapilibus ornatum, Quintum similiter calicem argenteum inauratum, Patinas argenteas inauratas septem, Duo paria ampullarum argentearum, Reliquias s. patroni nostri Zeorardi, Crucem pastorem argenteam inauratam cum sua cathena, Sesqui alterum par chirotecarum rubrarum.

De quibus rebus dictae ecclesiae Nittriensis ad annus nostras tanquam episcopi Nittriensis receptis, pro custodia et conservatione earum periculo isto intestinis motibus perturbatissimo tempore magnas gratias agentes dictum magnificum dominum Paulum Aponj quietum et expeditum reddere volui, prout reddo facioque praesentium per vigorem. Praesentibus et pro testimonio vocatis reverendissimis dominis Demetrio Napragi ecclesiae Vesprimiensis locique eiusdem comite perpetuo, Valentino Lepes ecclesiae Tininiensis episcopo, praeposito Orodienae, sacrae caesareae regiaeque maiestatis consiliariis. In quorum omnium fidem et maiorem firmitatem praesentes has literas nostras expeditorias sigillis nostris et manus nostrae propriae subscriptione roboratas dandas duximus et concedendas. datum Viennae Austriae, undecimo septembris, anno Domini millesimo sexcentesimo sexto.

(következik három, papírral fődött gyűrűspecst) Franciscus Forgach Episcopus Nittriensis mp., Demetrius Napragi El. Episcopus Vesprimiensis mp., Valentinus Lepes El. Episcopus Tininiensis.”

88 Mikó Á.: Várdy Pál esztergomi érsek hagyatéki leltára (1549) és az esztergomi egyház kincseinek sorsa Mohács után. *Ars Hungarica XXI.* 1993, 63, 74. [7.], 85. [7.], 87. [47.]

89 Radecius István ingóságainak leltára i. k. (4. jegyzet), 564.

90 Itt kell megjegyezni, hogy Budapesten, az Országos Műemlékvédelmi Hivatal Fotótárában két (múlt századi?) archív felvételt is találtam, amely felirata szerint a nyitrai székes-egyház néhány kincsét örökíti meg (Itsz.: 10.934. és 10.964.). Mivel a kézzel írt inscriptión kívül semmi nem bizonyítja a fotókön ábrázolt ötvöstárgyak nyitrai illetőségét, kissé kételkedem a művek származásában. Ezek azonban eddig más kincstárban sem bukkantak még föl, s ráadásul az egyik egy kristály- és kőbetétes gyertyatartó is áll. (5. kép)

91 Lásd a 79. jegyzetet!

92 Függelék: fol. 14^v–16^r

93 Az adat Balogh Jólán Bakócz kápolna-monográfiájában sem szerepel (Balogh J.: Az esztergomi Bakócz kápolna. Budapest 1955).

94 Balogh J.: i. m. (83. jegyzet) I, 390–392., II, 628, 631–634. képek

95 A Mossóczy Zakariás halála után felvett inventáriumban (1587. augusztus 1.): „... Res in Sacristia Inventata ... In secunda Ladula sub litera B. ... Secundus calix argenteus deauratus Zomanczos cum patena ...” MOL, E 156, U et C, fasc. 77/17.

96 Hofman, J.: Poklad dómu nitrianskeho. In: Nitra. Dejiny a umeenie nitrianskeho zámku. Trnava 1933, 137–146; vö.: Toranová, E.: Goldschmiedekunst in der Slowakei. Bratislava 1983, 192. skk.

97 A pécsi püspöki cím ekkor még Monoszló János zágrábi nagypréposté, aki 1578-ban lett zágrábi püspök. (Koller, J.:

Historia Episcopatus Quinqueecclesiarum. VI. Posonii et Pestini 1806, 267–318.) Monoszlóy János a pécsi püspökséget Dudith András lemondása után kapta meg.

98 Függelék: fol. 18^v–20^r

99 „Reliquit etiam Pixidem, seu Ciborium argenteum vetusti operis cum Cuppa, cuius operculum est vitreum; in pede habens insigne cum litteris P. B. et Inscriptionem: »Reverendissimus Dominus Paulus Abstemius Quinque-Ecclesiensis, Episcopus Transylv. etc. fieri fecit anno 1570.«” [Vurum J.:] i. m. (12. jegyzet) 331. Lehetséges, hogy az üvegfedél későbbi toldás, vagy átalakítás eredménye; a végrendeletben nincsen szó üvegfedelű (vagy kristályfedelű) cibóriumról. Lásd még a következő jegyzetet is!

100 A feliratot lásd: Pulszky K.: A magyar történeti ötvösmű-kiállítás lajstroma. Budapest 1884, Második terem, 73. lap (36. Go.). Meg kell jegyezni, hogy [Vurum J.] i. m. (12. jegyzet) szerint a kehely felirata ettől kicsit eltérő: „Ecclesiae suae Nitriensi reliquit Calicem ex auro, unionibus, et lapidibus pretiosis ornatum, cum hac inscriptione: »Paulus Abstemius Quinque-

Ecclesiensis, Episcopus Transylvaniensis fractum emit, addidit, reparavit anno Domini 1564 aetatis suae 67 anno.«” 1564-ben azonban Bornemisza legfeljebb 64 éves lehetett, hisz – bár születési évében az irodalom mintha nem volna biztos – Nyitrán őrzött Missaléjában 1557-ben 57 évesnek mondja magát. (Ld. még a 18. jegyzetet!)

101 Ez a címer erősen emlékeztet a Chupor-címerre, pontosabban a győri székesegyház kincstárában őrzött Chupor-címeres kehely címerére. Lásd: H. Kolba J.: Gótikus kelyhek a győri székesegyházban. Arrabona 1978, 315–316, 330, 8. ábra.

102 Lásd a 100. jegyzetet, valamint: A Magyarországon készült régi egyházi kelyhek kiállításának leíró jegyzéke. Orsz. Magyar Iparművészeti Múzeum. Budapest 1913, 183. sz.

A 4. képen közölt archiv felvétel – amely a múlt században készülhetett – az Iparművészeti Múzeum Adattárában található. A képre – és sok más ismeretre – Horváth Hilda hívta föl a figyelmem. Sok nyitrai adatot köszönhetek Kerny Teréziának is.

103 Irodalma 1980-ig: Beke L. i. m. (84. jegyzet) 112–114, 120. kép

FÜGGELÉK

Bornemisza (Abstemius) Pál végrendelete

Nyitra, 1577. szeptember 2.

(Wien, Hofkammerarchiv. Hoffinanz Ungarn, rote Nr. 36. [1577. szeptember])

In nomine PATRIS et FILII et SPIRITUS
sancti AMEN :

Ego Paulus Abstemius DEI et Apostolicae Sedis gratia Episcopus Ecclesiae Transylvaniensis, ac Administrator seu commendatarius Episcopatus Nitriensis, Locique eiusdem Comes perpetuus Sacratissimae Caesareae et Regiae Maiestatis Consiliarius, Corpore et mente volente Domino, pro mea aetate senili bene sanus, circumspiciens, quae homini contingere possunt, maxime mihi seni, ultimam voluntatem meam hoc pacto declaro. Et quamvis antea testamentum condiderim, illudque multa in parte exequutioni demandaverim, tamen cum vita mihi opinione longior facta sit, quo ad exequutas partes (demptis bonis et iuribus possessionariis) Testamentum prius in vigore relinquens, de reliquo, novum et postremum hoc pacto meum condo et facio testamentum.

In primis Domino DEO meo Optimo Maximo, pro immensis suis beneficiis, quibus a principio vitae meae, usque ad hanc senilem meam aetatem, mihi adfuit, et me immeritum, multis bonis suis ornavit summas ago gratias, eiusdem Divinae bonitati et clementiae reliquum vitae meae commendans, ut cuius misericordia et bonitate creatus, conservatusque deinde passione et cruce unigeniti Filii, sui redemptus sum, illius misericordiae in aeternum me totum cum anima et corpore supplex commendans, imploro peccator Divinam misericordiam, ut mihi miserissimo peccatori JESUS CHRISTUS Dominus noster | 5^{vi} | sit clemens et propicius. Gloriosam item virginem Mariam Dominam et advocatam meam, cum Sancto Paulo et Beatis Michaelae Archangelo, Zorardo, item et Andrea, ac omnibus Sanctis invoco, ut mihi adsint morituro precibus suis, et post hanc vitam miseram, me ad vitam aeternam in consortium suum coeleste Domino miserante et protegente perducant, Amen. Anatematizo omnes haereses et Falsas Doctrinas, quibus hoc seculum scatet, solam confiteor Sanctam Catholicam et Apostolicam Romanam Ecclesiam, in cuius gremio natus sum et vixi, in eiusdemque Ecclesiae gremio et sum moriens, Deum optimum Maximum precor, ut explosis omnibus haeresibus, Matris huius piaie et venerandae sinu omnes conclusi, tuto perpetuoque consistent, et eius ubere lactati DEO aeterno juges gratias agant.

item Sacratissimae Caesareae et Regiae Maiestati Domino Rudolpho Electo Romanorum Imperatori semper Augusto et Domino meo clementissimo, pio ac Christianissimo Principi,

lego crucem auream totam, ex Marcis quatuor, gravis ponderis, et lothonibus tribus auri puri conflata, quam ex laminibus auri, e cruce lignea olim Ecclesiae veteris Bwdensis, per quosdam Sacrilegos detractis, ideo sub inscriptione nominis mei de novo conflari feci ne res Ecclesiae olim in honorem DEI sacratae, iam senescente mundo, me defuncto, in usus prophanos quoquomodo abirent. Exornavi etiam eam gemmis quibusdam vulgaribus, eo quod precisiores habere non potui.

item Eidem sacratissimae Caesareae Maiestati Domino meo Clementissimo lego veri et iusti ponderis aureos mille.

| 6^r | item Divo Caesari (sanctae memoriae) Domino Maximiliano secundo Romanorum Imperatori etc. domino meo Clementissimo, ad benignam suae Maiestatis requisitionem et mandatum, ad Cameram Aulicam et hungaricam, in parata pecunia et moneta currenti dedi hungaricales florenos quinque millia et noningentos, quam quidem pecuniam, modernae Sacratissimae Caesareae et Regiae Maiestati loco paratae pecuniae lego, huius debiti recognitionales regias sufficientes habui, sed eas defunctus Provisor meus Nicolaus Dethkowith, in suo praefecturae Arcis Nitriensis male administrato officio, cum aliis multis privilegialibus litteris Episcopatus huius Nitriensis, me aegrotante abstulit.

item Serenissimo Principi Domino Ernesto, Archiduci Austriae etc. Domino meo clementissimo librum unum, orationum, intus et extra, auro et imaginibus illuminatum lego.

Eidem Serenissimo Principi Domino Ernesto etc. massam auri, sponte natam, quam vulgo Goldstein vocant, lego.

item Reverendissimo domino Stephano Radetio Episcopo Agriensi Regni hungariae Locumtenenti etc. lego attramentarium Argenteum, cum suis attinenciis circiter ex septem Marcis argenti conflata.

Eidem domino Stephano Radetio Episcopo lego unum anulum saphyro gemma precioso ditatum.

item Reverendissimo domino Stephano Feierkewy Episcopo Wesprimiensi etc. unam vestem novam amplam ex panno precioso Flandrico confectam, ac Tabino nigro dupplata, lego.

l 6^v | Eidem Domino Stephano Feierkewy Episcopo, unum poculum argenteum magnum cum suo operculo, foris per totum deauratum, lego.

item *Reverendissimo* Domino Zachariae Mossozio Episcopo Tiniensi etc subam unam mardurinam magnam, nigro novo tabino non undulato tectam, lego.

item Eidem domino Zachariae Mossowio Episcopo, similiter unum poculum argenteum, cum suo operculo, foris per totum deauratum, lego.

item *Magnifico* Domino Michaeli Warday de Kyswarda, Magistro Pincernarum et Consiliario *Sacratissimae* Caesareae et Regiae *Maiestatis* et duo pocula argentea maiora cum suis operculis, foris per totum deaurata, unius formae et quantitatis, lego.

item Orphanis *Magnifici* quondam Domini Stephani de Kyswarda unum candelabrum argenteum, quod simul duas candelas sustinet, lego.

item Orphanis *Magnifici* quondam domini Nicolai Warday de Kyswarda aliud simile candelabrum argenteum, unius formae et quantitatis, lego.

item *Egregio* Valentino Nagiwayh Castellano Nitriensi, veterano et fideli servitori meo, ultra illos trecentos talleros, quos ratione l 7^r | prioris Testamenti mei ei dedi, lego in monetis hungaricos florenos centum.

item *Egregio* Alexandro Wyzzwchan Abstemio, cubiculario meo fideliter et summa industria, cum alias tum maxime, in hac ingravescenti aetate mea, mihi inservienti. Tres subas meas unam Attlacio alteram tabino nigro tectam, et pellibus mardurinis subductam, Tertiam mochair Thwrico tectam et pellibus vulpinis gutturinis subductam. Item quinque scutellas argenteas mediocres, circiter tredecim Marcas argenti continentes. Item Amforam parvam argenteam, cum suo operculo et patera, imaginibus animalium arte ornatam, quibus quotidie utor. Item salinum argenteum deauratum, et Cancellariam meam, in hypocausto meo existentem, cum biblioteca librorum, ad ipsam Cancellariam erecta, ac omnibus reculis necessariis, in eadem asservare solitis pro fidelibus et antiquis suis servitiis, lego et relinquo.

item *Egregio* Caspari Heolghy Secretario meo, servitori bono et fideli in monetis hungaricos florenos centum lego.

item *Egregio* Andreae Keczer, olim Cubiculario meo, servitori bono pro antiquis suis servitiis, ipsisque fidelibus, hungaricos florenos quinquaginta lego.

l 7^v | item *Egregio* Laurentio litterato de NaghKeoros, olim servitori meo fideli pro antiquis suis servitiis, in monetis hungaricalibus florenos quadraginta lego.

item *Egregio* Joanni Zaluzky, olim secretario meo, nunc *Reverendissimi Domini* Locumtenentis servitori pro fidelibus et antiquis suis servitiis hungaricos florenos centum lego.

item *Egregio* Stephano Salghay, servitori meo bono et veterano in monetis hungaricos florenos viginti quinque lego

item *Egregio* Michaeli Dobrawiczky Adolescenti meo, et fideli servitori hungaricos florenos viginti lego.

item *Nobili* Francisco parvo, homuntioni meo, florenos vigintiquinque et unum coclear cum furcella, quibus quotidie ad mensam meam utor [!] ego ipse utor lego.

item *Venerabili* Magistro Jonae, organistae meo iam Canonico Ecclesiae Nitriensis pro antiquis suis servitiis hungaricos florenos viginti lego.

item *Provido* Magistro Andreae sartori meo, in monetis hungaricalibus florenos viginti lego.

item *Nobilis* Petri Seregely, Vice Castellani Nitriensis, veterani l 8^r | huius Ecclesiae servitoris, iam uero defuncti, orphanis, hungaricos florenos decem lego.

item *Blasio* Magistro, coco Zalay, culinae meae discipulo, nunc vero *Reverendissimi domini* Episcopi Tiniensis servitori in monetis hungaricalibus decem lego.

item Vineam meam Korsos vocatam in promontorio de Zobor habitat, Jure optimo ad me per diffinitivam sententiam Iudicis et Juratorum Civium (?) Civitatis Nitriensis devolutam, ac postea denuo electis vitibus, variis ex locis conquisitis refertam, Generosae dominae Relictae quondam *Egregii Georgii Ochkay* olim servitoris mei, quamdiu sub nomine defuncti mariti sui, viduitatis tempora peregerit, pro antiquis servitiis defuncti mariti sui, possidendam relinquo, postea vero Ecclesiae huic Cathedrali, in perpetuam lego haereditatem.

item Bibliothecam meam magnam librorum veterum et gravissimorum authorum, maiori ex parte Viennae per me, a Georgio Syller Bibliopola emptam, successori meo Domino Episcopo, et per eum Ecclesiae Cathedrali huic Nitriensi, in perpetuam haereditatem lego.

item Generosae virgini Annae Kakony, filiae *Egregii* quondam Benedicti Kakony fidelis servitoris mei ad emaritationem suam, in monetis hungaricis florenos centum lego.

item Generosae dominae Dorotheae Posghay *Egregii* Valentini Desew de l 8^v | Nagyemöke militum Continui Comitatus Nitriensis Capitanei, consorti, in monetis hungaricos florenos quinquaginta lego.

item Generosae dominae Annae Fyzessy *Egregii* Marci horwath consorti, in monetis hungaricalibus florenos centum lego.

item Domus in Civitate Tyrnaviensi per me empta et aedificata cum quatuor vineis pro dicta domina Anna Fyzessy liberisque ipsius utriusque sexus, iam natis, et in futurum nascendis, cedat et duret, in perpetuam eorum haereditatem, vigore istius etiam meae dispositionis, et ultimi testamenti conditionibus in litteris privilegialibus Domini Palatini Thomae de Nadasd etc. specificatis, ac etiam ipsius Civitatis Tyrnaviensis privilegialiter emanatis.

item *Sigismundum* Posghay *Egregii* quondam *Sigismundi* Posghay filium, ab ipsa pueritia semper sub disciplina eruditorum hominum educavi, atque gravibus sumptibus in collegiis Societatis Ihesu primum Viennae, deinde Romae, postremo vero in Academia Bononiensi, liberalium artium studendi gratia, ea spe alui, ut mihi in senili aetate mea servivisset, et se gratum exhibuisset, nullis sumptibus parcendo, adeo ut ingenie fateri possum, ad promovenda studia sua, ac ad ea, quae incrementum fortunarum suarum spectassent, me plus bis mille florenis hungaricis, in parata pecunia erogasse. Inde reductum in numerum Fratrum meorum, Canonice huius Ecclesiae assumpsi, rebus argenteis, l 9^r | ac vestibus clericalibus preciosis, multis praeterea aliis rebus eum ornavi ac ditavi, quo eum ad sacros ordines instituerem et provocare possem, ut vero eiusdem *Sigismundi* Posghay alumni mei, aversum a mea voluntate propositum animadverti, multis adhortationibus fatigatum, non destiti ad bonam frugem corrigere, sed ipse, ut praeconceptioni animi sui malitiam evidenter ostenderet, omnia quibus fortunas suas auxi dilapidavit, voluntati meae renunciavit et aversus ordinibus sacris prophanis se applicavit et ad exterarum nationes in galliam discessit, quo pacto omnem meam spem antea de ipso conceptam irritam fecit, ac senectutem meam plurimum exacerbavit sua ingratitude. Eum igitur indignum meo beneficio declaro, et ne amplius munificentia et largitionibus

meis inolescere possit, omnibus antea ei delegatis bonis abdicō et exhaeredito.

item Nicolaum Detkowitz similiter a pueritia tanquam filium penes me educavi, multis bonis ornari et ditavi, qui in hac senili et decrepita aetate mea, tempore aetatis [!] aegritudinis meae, cum summa cura industria, ac fide laudabili omnia maxime inservire oportebat existimans me senem, et morti propinquum non posse revalescere, eam gratitudinem pro summis meis in ipsum meritis reposuit, ut maximam partem bonorum et clenodiorum meorum ac rerum aurearum et argentearum, ex meo castro Nitriensi, ac domo mea, me inscio, expilavit et sibi usurpavit officium Praefecturae Arcis Nitriensis sibi commissum, minori fide | 9^v | et diligentia, quam debuisset administravit, et ut alia maxima mihi illata damna taceam: bis mille aureos meos proprios, quos ea ratione a me abstulerat, ut pro alia pecunia impignoraret, et mihi iterum in specie referret, ut promiserat nec ipse reddidit neque eo defuncto a relictis sua rehabere potui. Hos igitur Sigismundum Posghay, et Nicolaum Detkowitz, qui mihi viventi pro paterna affectione, mala retribuerunt, opprobrio affecerunt ac senectutem meam exacerbant, indignos meis beneficiis censeo, atque omnem meam ordinationem et testamentariam dispositionem ante hoc postremum editam, aut alias quasvis fassiones ratione Jurium possessionarium meorum, aut rerum aliarum quarumlibet, ipsis aut ipsorum haeredibus, fratribus vel consanguineis factas, sub cuiuscunque forma verborum emanatas, invalido et cassas ac viribus carituras vigore huius ultimi Testamenti mei, relinquo et declaro.

item Egregius Alexander Wyzwchaný Abstemijs, cubicularius meus (quem a prima aetate sua penes me ut filium educavi ac praeter alias suas virtutes, quod abstemijs fuerit dilexi) in utraque valetudine mea, praecipue vero in hac senectutis meae diuturno morbo, mihi assidue adherendo in fideli servitute diligenter perseveravit, ac in futurum quoque non minori fide et diligentia se perseveraturum pollicetur, unde gratitudinem meam et remunerationem bonae servitutis emeruit, Revocatis igitur aliis prioribus dispositionibus et fassionibus meis, (idquidem ut praemissum est, gravibus de causis, et maxima adductus aliorum alumnorum meorum ingratitude) quocunque tempore, super bonis et Juribus meis possessionariis factis et ante hac supremam | 10^r | voluntatem meam, sub quacunque forma verborum emanatis, cassatis et annihilatis. Unam domum meam lapideam in Civitate Budensi, in vico Sancti Georgii Martyris fundatam, per mortem et defectum seminis filiorum Magnifici quondam Joannis Ernsth de Chaktornia, mihi per Maiestatem Caesarem Divum Ferdinandum dominum meum clementissimum donatam. Item totalem portionem possessionariam in possessione Zenthews, una cum aliis porcionibus possessionariis videlicet Krtwelyws Thewke et Bekien, aliisque quibusvis, ad eandem portionem possessionariam Zenthews pertinentem, in Chongradiensi, ac Totalem aequalem dimidietatem possessionis Tyzzaswl in hewesiensi, praeterea totalem portionem possessionariam, ac domum et curiam nobilitatem in possessione Mwlyad, nec non totalem possessionem Raaros in Newgradiensi ac totalem et aequalem dimidietatem possessionis Barach vocatas, in Albensis sedis Solth Comitatus existentes, habitas, dicto Alexandro Wyzwchaný, in praemium fidelis servitutis suae, ac per eum Achilli Wyzwchaný fratri suo carnali ipsorumque haeredibus et posteritatibus universis Jure perpetuo dedi donavi et contuli, prout do, dono, et confero, ipsasque vigore etiam praesentis ultimi mei Testamenti in veros et legitimos haeredes, dictorum bonorum constituo Jure legati, et per expressum declaro, Accedente ad hanc meam dispositionem Divorum Imperatorum (Sanctissimi memoriae) Ferdinandi et Maximiliani Caesarum, dominorum meorum clementissimorum gratioso consensu prout specialia privilegia autentice emanata testantur, moderne etiam Sacratissimae Caesariae et Regiae Maiestati domino meo | 10^v | clementissimo humillime supplico, dignetur ad hanc totam meam testamentariam dispositionem, et supremam voluntatem et ordinationem suam benignum assensum adhibere, ac hunc

nominatum famulum meum, cum his meis sibi collatis bonis, in suam protectionem clementer suscipere.

item Illos bis mille aureos meos proprios, quos pro certa pecuniae summa Creditori Domino Petro Wsaly, per manus Provisoris mei defuncti Nicolai Detkowitz impignoravi, ut eam summam pecuniae nomine Sacrae Caesariae Maiestatis requisitus, ad eius temporis necessitates, ad Cameram hungaricam mutuo darem, Idem Nicolaus Detkowitz, aureos meos ea ratione abstulit, ut redemptos mihi plene restitueret, Ipse vero (exoluta e Camera a me contracta pecunia) redemit quidem, sed redemptos, mihi, ut promiserat non restituit, quod conscientiose affirmare ausim, nec postea ipso defuncto, a relictis sua rehabere potui, Eosdem igitur bis mille aureos meos, si vivus adhuc, usque nuncupationem huius postremae voluntatis et Testamenti mei rehabere non potero, nominato Alexandro Wyzwchaný lego ac eiusdem pecuniae dominum et haerem constituo et pronuncio iure legati.

Legata ad exegias et alios pios usus.

Ad sepulturae meae (in Ecclesia Cathedrali Nitriensi) et funeris Christiani Praesulis qualescunque necessitates, rite iuxta veterem consuetudinem et ordinem, modumque sanctae Romanae Ecclesiae | 11^r | peragendas, cum Elemosinarum largitione, et universae familiae meae fidelium meorum servitiorum ac propinquorum, pro cuiusque personae conditione funebri vestitura, in monetis hungaricis florenos mille et ducentos lego.

item Ad fabricam templi Cathedralis Nitriensis in monetis hungaricis florenos centum lego.

item Ad scholae Nitriensis per me fundatae, et erectae augmentum et conservationem nec non pauperum studiosorum, in ea degentium adiutorium in monetis hungaricis florenos quinquaginta lego.

item Dominis Capitularibus eiusdem Ecclesiae Nitriensis, fratribus meis charissimis pro peragendis funebribus officiis et ceremoniis Ecclesiae cum anniversario consueto in monetis hungaricis florenos quinquaginta lego.

item Ad fabricam Ecclesiae Sancti Jacobi, parochialis Nitriensis, in monetis hungaricos florenos decem lego.

item Ad fabricam Ecclesiae Sancti Michaelis Archangeli, Nitriae habitae in monetis hungaricos florenos decem lego.

item Pauperibus hospitalis Civitatis Tyrnaviensis in monetis hungaricis [!] florenos decem lego.

item Monasterio ordinis Sancti Francisci Maiorum (ut vocant) Civitatis Tyrnaviensis in monetis hungaricis florenos quinque lego.

| 11^v | item Hospitali pauperum oppidi Galgoz, in usum et vestituram eorum ac aedificium necessarium pro quiete pauperum in monetis hungaricis florenos centum lego.

item Monasterio ordinis Sancti Francisci de observantia minorum in Civitate Zakolcza sito [?] in monetis hungaricis florenos quinque lego.

item Monasterio ordinis Sancti Francisci Maiorum in Civitate Poseniensi degentium in monetis hungaricis florenos decem lego.

item Hospitali pauperum Civitatis Poseniensis in monetis hungaricis florenos decem lego.

item Hospitali pauperum Civitatis Trinchiniensis in usum et vestituram eorum in monetis hungaricos florenos decem lego.

item Pauperibus in Termis Trinchiniensis existentibus et frequenter eo noviter adventantibus pro auxilio, ac etiam ibidem pro aliquo umbraculo ex asseribus in monetis hungaricis florenos viginti quinque lego.

item Pauperibus in Termis Pewstheniensis, et aliis eo saepe confluentibus, pro auxilio et pro erectione umbraculi, ibidem ex asseribus hungaricos florenos vigintiquinque lego.

item Ad redemptionem pauperum captivorum christianorum et Thwrcica captivitate in monetis hungaricalibus florenos ducentos lego.

item Ad emaritandas pauperes et orphanas virgines, vestientasque eas et iuvandas, in monetis hungaricalibus florenos ducentos lego.

| 12^r | *item* Lectum ligneum novum hic in arce in nova domo arte depicta locatum nodulis deauratis ornatum, cum suis cortinis brunatici coloris, Item sellam sive sedem magnam in forma Cathedrae corio rubro tectam, successoribus meis dominis Episcopis in eadem nova domo standum relinquo.

item Tapeta mea omnia, maiora et minora, ut iam in ornametum Ecclesiae huius ordinavi et distribui, eandem dispositionem et ordinationem meam pro rato haberi volo.

item Tapeta nova quatuor mediocria duo alba rubro colore, alia duo rubro et croceo colore, intertexta ad ornandam nudam Cathedram Episcopalem, solennioribus diebus, ac alias Ecclesiae necessitates eidem Ecclesiae Nitriensi lego, ad honorem DEI.

item De tritico, siligine, hordeo, avena, farina et vino in arce et extra, in cellariis granariis, foveis frumentariis existentibus, servitores meos cuiuscunque conditionis, Equites pedites, mercenarios quosque cocos, vigilatores, pistores, doleatores, et alios quoslibet et singulos de debitis salariis ipsorum, quae illis insoluta esse, ex regestis et rationibus Prouisoris Arcis vel Rationistae suo constiterint, in competenti et iusto valore contententur, volo et ordino similiter si alii quipiam forent, qui iustus et sufficientibus testimoniis me illis aliquid debere docuerint, ex eisdem proventibus meis eos etiam contentari volo et ordino, Et quod supererit ad usum Arcis et mei successoris domini Episcopi totaliter relinquo.

| 12^v | Ad exequutionem huius dispositionis et testamentalis ordinationis meae relinquo in puro auro veri et rusti ponderis arcus bis mille: in quantum autem parata haec mea pecunia, ad plenam executionem huius testamentalis dispositionis meae non sufficeret, scutellas meas et orbes argenteos, quibus quotidie ad mensam meam usus sum, in vera dimensione, Marcas argenti Viennenses circiter centum et triginta duas exhibentes, quibus inter omnia clenodia mea, res preciosiores non habui, ad haec praescripta legata mea pro arbitrio Dominorum executorum, huius testamentalis ordinationis meae, impendendas, et executioni commitendas lego et ordino, si quid ex eis reliquum fuerit in egenos et pauperes impendi volo.

Nunquam studiosus accumulator pecuniarum fui, neque amicos, mutuo ab eis levanda pecunia, importune sollicitavi vel molestavi, intendens totis viribus, ut meis tantum proventibus victui aliisque necessitatibus meis utcunque transigendis et providendis sufficere possim, quam rem DEO proprio hucusque pro voto meo consecutus sum, hac de causa non invenitur apud me illa vis paratae pecuniae, quam quidam ociosi homines, me congestam et repositam habere somniant. In luce hominum, ut plurimum versatus sum, Regum et Imperatorum frequenti aulae inservire me oportuit continue erogavi libenter pro mea conditione id totum, quod diversis temporibus assiduis laboribus consequi potui.

In Transylvania totum impendi quod percepi, quia urgens necessitas id | 13^r | me facere coegit, nisi fecissem vivus ex illius Regni perturbatissimo statu evadere minime potuissem.

Ab illo autem tempore, quo Administrationem Episcopatus Nitriensis suscepi, non destiti (quantum per tenues proventus eius Ecclesiae fieri potuit) tam intus, quam foris, aedificia partim collapsa partim inveterata, restaurare, reficere, et recuperare, novisque augere, sacris item vestibus, ac aliis ornamentis, spoliata olim per Joannem Kachianner [!] Generalem partium Regni Hungariae Capitaneum, vestire atque ornare in DEI laudem, et sanctorum gloriam, quorum in Eadem Ecclesia Cathedrali corpora, Mausoleo sepulchro reposita sunt Andreae et Benedicti scilicet Martyrum, similiter habitationes tam intra, quam extra ligneas, vetustate putrefactas, a fundamento lapideas facere, non exiguis laboribus et sumptibus curavi.

Equites praeterea et pedites bono numero pro loci importantis defensione, continue ab armis propemodum viginti unum, intertenui variis item rebus, ad munitionem necessariis, quatuor falconetis et quinta integra falcone, omnia de novo, cura singulari, sumptibus meis providere minime praetermisi. Praeter haec omnia extant cum praesentibus scriptis meis regesta manu mea scripta, quid erogaverim in residentia mea Nitriensi diversis temporibus, ad varias meas Ecclesiaeque meae necessitates. Item affinium, consanguineorum, servitorum veteranorum et fidelium | 13^v | solutiones et provisiones, prout meruerunt, supputent, itaque illi oculato[.] calculatores diligentius, atque considerent erogatorum meorum quantitatem, qui perceptorum duntaxat summas et rationes tam curiose passim praedicant: — | 14^r |

LEGATA DE REBUS SACRIS

Legata Ecclesiae Wesprimiensi

Mitras duas preciosas, auro puro et gemmis non vulgaribus margaritisque optimis per totum refertas, quas propriis pecuniis haud exiguis reformandas quasi de novo curavi, ex mea erga Ecclesias DEI singulari devotione, quarum unam preciosiorem scilicet, titulo pignoris, pro ducentis quinquaginta florenis hungarici numeri, in monetis germanicis, tenui, alteram vero pro usu tantum, ad vitam usque meam, Ambas gratis me mortuo Ecclesiae Wesprimiensi reddendas lego, tanquam res haereditarias eiusdem Ecclesiae, una cum annulo aureo, meo proprio, Saphyro, in quo mea insignia Episcopatus Wesprimiensi exsculpta sunt, cum talibus quatuor literis. P. B. E. V.

item Librum unum Pontificale Romanum, nigro veluto tectum, argenteis et deauratis monilibus, vel fibulis ornatum. Item librum missale in cursu Strigoniensi Ecclesiae veluto nigro coopertum argenteis et deauratis fibulis ornatum, proprios Ecclesiae Wesprimiensi lego, et in perpetuum dedico.

item Vas sive conservatorium aquae benedictae argenteum, propriis pecuniis, servitiis meis aquisitis, cum suo aspergillo argenteo, in certis | 14^v | locis deaurato factum, praefatae Ecclesiae Wesprimiensi, in DEI laudem et honorem lego, quo in solennitate primiciarum mearum in eadem Ecclesia usus sum Deo propitio, Anno Domini Millesimo quingentesimo quinquagesimo, die vigesima prima mensis Decembris.

item Manutergium longum auro intertextum, quo Mitra praelato, in pontificalibus celebranti, imponitur et deimitur Ecclesiae Wesprimiensi lego.

item Campanam argenteam propriis pecuniis emptam, una cum viatico seu altari portatili novo, opere tesserato, ex ossibus facto, et rocleum unum subtiliorem aliis et breviorum Ecclesiae Wesprimiensi lego.

LEGATA ECCLESIAE NITRIENSI

Cortinam sive auleum quadrangulare ex panno scharlato factam insignia quondam Reverendissimi Domini Thomae de Erdeod,

Cardinalis et Archiepiscopi Strigoniensis continentem viridi tela subductum, propriis pecuniis emptum Ecclesiae Nitriae ad nudorum parietum, huius templi ornamentum et decorem lego.

item Sandalia Episcopalia, ex albo damasco propriis pecuniis facta, cum uno roceto grossiori et longiori et uno viatico vel altari portatili novo, simili superius declarato Ecclesiae Nitriensi lego.

item Corporale cum pala serico rubro Carmasino, in omnibus extremitatibus ornatum cum subdariolo deaurato quadrangulati, vel potius velo subtili, | 15^r | quo calix in sacrificio tegi solet, simul cum lignea teca per me facta, cum duabus manutergiis, lineis seu velis subtilissimis deauratis, et Laminibus deauratis ornatis pecuniis propriis emptis, Ecclesiae Nitriensi lego.

item Calicem argenteum cum patena, vulgo zomanchos colorato, ornatum, item corporale aliud cum pala, et omnibus attinentiis, in teca viridi serica, item duas ampulas argenteas, per totum deauratas propriis pecuniis emptas, cum uno libro missale novo, Romano rubro corio tecto, Ecclesiae Nitriensi lego.

item Vasculum argenteum triangulare, sive conservatorium Sanctae crismae olei, et infirmorum, propriis pecuniis emptum Ecclesiae Nitriensi lego.

item Indumentum altaris magni ex albo damasco, auro et viridi serico rubroque intertextum, cum magna, nova longaue mappa, qua totum altare tegi potest, item casulam albam ex Damasco albo, cum suis attinentiis humerali, Alba, cingulo, stola et manipulo, retro crucem aureum habentem dono mihi olim ab amico datum Ecclesiae Nitriensi lego.

item Indumentum aliud altaris ex albo sed deaurato damasco, cum suis longis manutergiis, serico rubro carmasino intertextis, cum pluviali seu cappa eiusdem generis Damasco aurato albo, casula, et duabus Dalmaticis, octo tabulis quadrangularibus, imagines deauratas, varias auro et serico intertextas, continentes | 15^v | et ornatas, a Magnifico Christophoro Battiany, mihi dono datas, Ecclesiae Nitriensi lego.

item Dalmaticas duas, ex albo Damasco factas, cum suis humeralibus tantum. Item pluviale unum ex albo Damasco sine auro, humerale tertium deauratum et laminibus auratis, margaritisque minoribus ornatum. Item casulam ex nigro veluto, a retro crucem albam ex Damasco habentem, cum omnibus attinentiis, propriis pecuniis factam Ecclesiae Nitriensi lego.

item Crucem argenteam per totum deauratam propriam, et duo paria chyrotecarum Episcopaliū albarum et rubearum, novarum deauratarum Ecclesiae Nitriensi lego.

item Tunicellam unam ex rubro ormosino, seu taffota duppla Episcopalem auro in extremitatibus ornatam. Item Dalmaticam aliam Episcopalem ex albo Damasco factam, in extremitatibus area zona ornatam. Item Mitras duas, unam ex albo Damasco, alteram ex albo attlazio auro ornatam, cum manutergio oblongo subtili laminibus aureis ornato, omnia propriis meis pecuniis disposita Ecclesiae Nitriensi lego.

item Scrinium magnum Flandrensem, caeteris maius [?] ad conservandas res Sacras Ecclesiae Cathedrali Nitriensi lego.

item Generosa Domina Barbara Fanchy quondam Magnifici Sigismundi Balassa de Giarmath relicta, dono misit mihi ex Diosgyor Anno | 16^r |

MDLXII. calicem argenteum deauratum per totum, cum patena, et duas ampulas argenteas, sine ullo auro, quae Ecclesiae Nitriensi in perpetuum haereditatem lego.

item Anno eodem Mense Aprili demortuus Magister Michael de Kolon Plebanus Civitatis Nitriensis in suo testamento legavit

mihi unum rotundum pacificale argenteum cum catenula argentea reliquiis sanctorum refertum foris agnum Dei continentem et imaginem Sancti Joannis, ab una, ab alia vero Christi domini crucifixi, quod eidem Ecclesiae Nitriensi lego.

item Timpanum magnum aereum bellicum Ecclesiae Nitriensi et per eam successoribus meis Dominis Episcopis Nitriensis lego.

LEGATA ECCLESIAE Transylvaniensi Albensi

Baculum pastorem argenteum, deauratum per totum propriis pecuniis emptum, cum linio ornamento illi alligato, margaritis minoribus, laminibusque aureis referto Item stolam longam, ex auro tracto factam, meis insigniis Episcopalibus, in duabus extremitatibus, argento filo ornatam. Item chirotecas albas duas, et rubeas duas, aureo filo ornatas, Item duo roceta, ex subtilissimo lino facta nova. Item annulum magnum aureum | 16^v | cum gemma saphyri octoangulari, mea insignia Episcopalia exsculpta in eo habentem cum talibus quatuor literis P. B. E. T. Item manutergium maiusculum rubro serico Carmasino per totum intertextum, quo in sacrificio altaris, ad ornandum altare subtus custodia corporalis, strando, uti solitus sum Ecclesiae Cathedrali Beati Michaelis Archangeli Albensi Transylvaniensi lego. Si vero illa non ita cito a Scismatis per Catholicos recuperabitur, haec omnia praescripta Ecclesiae Nitriensi legata esse volo, quae talibus rebus supra alias eget, toties spoliata et antiquitus combusta, quibus omnibus rebus, illa tam diu utatur, donec Ecclesia Transylvaniensi Dei adiutorio per Christianos recuperabitur.

item Sunt penes me ex rebus praefatae Ecclesiae Transylvaniensis res infrascriptae, quibus in sacris salvo illo regno uti solitus eram, videlicet calix argenteus cum patena, deauratus per totum, in partibus inferioribus et superioribus, sedecim aurea numismata, veterum gentelium Imperatorum, ligata in argenteum deauratum continens. Item annulus magnus aureus, cum Saphyro perfectissimo et magno multorum angulorum, per me de novo factus ad pontificalia pertinens, Item Liber missale, nigro veluto tectus, ab extra argento deaurato ornatus, ad cursum seu modum Ecclesiae Cathedralis Zagabiensis editus. Item duo candelabra argentea, unius formae et quantitatis insignia Rubea, cum lupinis dentibus habentes, certis in locis aliquantulum deaurata. Ad altare Sanctae Annae, | 17^r | Matris Mariae virginis in Ecclesia Albensi Transylvaniensi fundati, pertinentes, quae omnia praefatae Ecclesiae Transylvaniensi reddi volo et lego, quando illa a Christianis DEI clementia recuperabitur, interim tamen praememoratae res omnes penes Ecclesiam Nitriensem, pro usu necessario maneant, neque dispergantur quoquomodo talibus enim rebus Ecclesia magnopere indiget, quandoquidem saepius spoliata fuit per manus prophanorum hominum novissime autem per Joannem Koczianner, germanum Capitaneum in hungaria Regiae Maiestatis.

item Corporale unum cum pala custodia et sudariolo ex lino subtilissimo deaurato, quo in sacrificio missae calix cum patena tegi solet continens insignia Cardinalis alicuius Regni hungariae, auro et serico rubro viridique intertextum, cum teca ex rubro corio carmasino nova deaurata ab extra facta, tanquam proprias res meas, dono olim mihi datas Ecclesiae Albensi Cathedrali Transylvaniensi cum uno altari portatili opere musaico facto, et magnum frustum lapidis Jaspidis quadrangularis in medio habentem lego propriamque dicabo, quae omnia conditionibus superius satis declaratis fieri cupio, ut interea temporis quo illa recuperabitur, utatur istis Ecclesia Nitriensi.

item Banderium magnum sive vexillum bellicum rubrum ex Taffotah venetiana, ex utraque parte deauratum novum, insigniis meis Episcopalibus depictum et imagine Sancti Michaelis | 17^v | Archangeli, mea cura et sumptibus factum Ecclesiae Cathedrali Transylvaniensi lego.

item Banderium minus attritum ex taffota rubra, utraque parte deauratum cum insigniis mei Episcopatus Wesprimensis, et imagine Sancti Michaelis Archangeli Ecclesiae Nitriensi lego.

LEGATA ECCLESIAE
veteris Bwdensis

item Sunt praeterea penes me, res quaedam infrascriptae Ecclesiae veteris Bwdensis, magna cura magnisque sumptibus per me olim a profanis manibus recuperatae. *Videlicet* Calix argenteus cum patena, deauratus, Item Monstrantia argentea tota deaurata, non parva et satis pulchra; item liber antiquus in pergamento scriptus Evangeliorum, imagines Christi crucifixi Beatae Mariae virginis et Sancti Joannis sub cruce Christi stantis, foris in tabula voluminis prioris continens, reliquiis sanctorum intus refertus, omnia ex argento deaurato, Item Duo candelabra christallina, ex lapide Calcedonico et Christallino facta, unius formae et quantitatis per me reformata, argento tamen Ecclesiae veteris Bwdensis ornata. Item indumentum altaris, ex rubra purpura, nigro serico mixtum, tres particulae rubri Damasci antiqui, tela rubra subductae. Casula una ex Attlazio rubro, crucem auream inveteratam a tergo habentem, cum omnibus suis attinentiis. Praeter haec certas quasdam particulas, seu frustra aurea laminis purae, a quadam lignea cruce, detractas, per praefectum olim arcis Agriensis | 18^r | Thomam Warkucz ac alios Complites suos, Ladislaum Kawassy et Paulum Thorma, milites, qui Arcem Zonda Nobilium et familiae de Lonia, tempore disturbiorum regni, interreperant, Nobilibus in ea decolatis. In qua Arce res istae Sacrae et aliae plures Ecclesiae veteris Bwdensis per Capitulum eiusdem Ecclesiae depositae erant tempore cladis illius memorabilis Mohachiensis, quae per milites illos distractae et dissipatae erunt. Procedente tandem tempore, mea quantulacunque diligentia et labore non parvo, cum aliqua parte rerum earum recuperavi a Thoma Warkwch, manibusque Reverendissimi domini Andreae de Kwesed Episcopi Wesprimensis, tunc vero Praepositi veteris Bwdensis, successoris mei immediati fideliter assignavi, de quibus illius quietantia extat.

item Praeterea crux parva, aurea, nova, cum catenula aurea, et quatuor gemmis rubinis, nativis, in quatuor cornibus crucis ligatis, mea cura facta, sed ex auro praefato superius, a lignea cruce detracto, quae omnia praememorata bona mobilia Ecclesiae veteris Bwdensis reddenda posco et lego, si quando ab infidelium manibus DEI benignitate per Christianos recuperabitur. Interea vero temporis, usum earum omnium Ecclesia Nitriensis continuum et solidum habeat, toties suis omnibus ornamentis spoliata, quarum omnium rerum recuperatione magno adiumento fuit mihi veteranus amicus meus Egregius quondam Eustachius Fidelj ex sua Arce Anjaskew, qui praescriptas res omnes Posonium ad me in propria sua persona adduxerat non sine magnis meis impensis. | 18^v |

LEGATA librorum sacrorum
meorum

item Librum Breviarii Romani nigro veluto involutum, argentoque deaurato ornatum ab extra, quo in orandis horis Canonicis quotidie utor Ecclesiae Nitriensi lego.

item Librum alium Breviarii Romani nigro corio deaurato, novum Venetiis compactum et albo argento foris ornatum.

item Librum tertium Breviarii in modum Ecclesiae Strigoniensis in octavo, veluto nigro involutum et argento deaurato ornatum Ecclesiae Nitriensi lego.

item Librum quartum missale Romanum, in octavo corio nigro deaurato coopertum Ecclesiae Nitriensi in honorem DEI lego.

item Librum quintum breviarii in modum Ecclesiae Quinqueecclesiensis in octavo veluto nigro coopertum argentoque albo

foris ornatum Episcopis futuris et praesenti Quinqueecclesiensi lego.

Anno domini Millesimo Quingentesimo sexagesimo primo, a Monachorum Sancti Francisci minorum de observantia (ut vocant) Generali ministro Fratre Emerico de Thwys, in Transylvania emi calicem maiorem aureum sine patena, quem ipse ex consensu totius ordinis sui (uti asserebat) quibuscunque profanis hominibus vendere et in usum communem totius ordinis sui urgente extrema ordinis sui necessitate, impendere, volebat, et ut in tali venditione sibi opera et consilio adesse summo opere rogabat: Ego vero ut ne tam ingens sacrum aureum opus | 19^r | per laicas manus, in perpetuum profanaretur vel destrueretur, sed potius veterum hungariae Baronum, summae piaeque in Ecclesias DEI devotionis memoria longius in Ecclesiis hungariae permaneret, illum parata mea pecunia propria iusto pretio limitato (absque laboris precio) pro me emi, prout literae quietantis, ipsius fratris Emeriti ministri ordinis abunde testantur, non quia illa re, hoc tempore facile carere non possim, sed quod penes Ecclesias DEI ad earum necessitatem extremam et DEI omnipotentis laudem, nec non longam memoriam erga easdem Christianae devotionis certissimum iudicium veterum Baronum hungarorum duraret atque magis ac magis conservaretur, qui ita militiae vocabantur semper, ut divinarum rerum memores essent. Calicem ego hunc, qui gravis ponderis scilicet Viennensis, sex Marcas auri habet, in casu mortis meae Ecclesiae Sancti Michaelis Archangeli Cathedralis Albae Juliae, in Transylvania fundatae, uti rem meam propriam, a proventibus illius Ecclesiae per me emptam, in perpetuum haereditatem lego et dedico. Interea vero temporis, quo illa Ecclesia a Scismaticorum manibus DEI benignitate liberabitur, Cathedralis Ecclesia Nitriensis illum penes se conservet, et omnimodam jurisdictionem ipsius usumque habeat teneat et possideat.

item Anno iterum sequenti Millesimo quingentesimo sexagesimo secundo ab eodem fratre Emerico de Thwys, ordinis Sancti Francisci Ministro generali instanter rogatus, ut duas partes alterius | 19^v | aurei calicis, minoris priore, quas pro necessitatibus totius ordinis vendere vellet, et cuius tertiam partem scilicet nodum aureum, iam antea aliis alibi, vendissent quidam sui ordinis Monachi, pro redemptione sex captivorum Monachorum eiusdem ordinis apud Thwrcas tum existentium, pro me iterum illas duas partes emere vellem, quia cogeretur per urgentem totius sui ordinis, ex consensu eiusdem ordinis, etiam aliis quibus posset eas vendere, quas duas partes calicis cum vidissem diligenterque opus elegans antiquum et rarum, cum tribus insigniis trium veterum hungariae magnatum perspexissem admiratusque fuisset. Et si non ita abundabam pecuniis, ut non haberem eas quo ad magis necessarios usus impendere, deberem, non potui tamen me continere, quin ab aliis tam insigne opus, in toto destrui profanarique permitterem, iusto pretio per artifices peritos aestimato, (absque tamen laboris pretio) propria pecunia, ex proventibus Ecclesiae Nitriensis collecta, hunc quoque ob causas superius praememoratas pro me emi, prout literae quietantiae eiusdem generalis ministri ordinis, Fratris Emerici de Thwys abunde testantur. Huius calicis defectus pomum nempe seu nodum in medio, et patenam, ex solido auro propriis meis sumptibus, non parvis resarciendis curavi, hunc itaque optime per me reparatum, margaritis gemmisque quibus olim eum antiquitas ornaverant, cum aurea patena simul, Gravis ponderis videlicet Vienensis auri Marcas quinque et lothones undecim cum dimidio habentem, Ecclesiae Cathedrali Nitriensi in perpetuum illius haereditatem, ad DEI omnipotentis laudem, et gloriam, Sanctorumque Andreae et Benedicti Martyrum, in ea sepulchrum habentium memoriam venerandam, tanquam rem propriam, sed sacram lego, dedico et in | 20^r | sempiternum devoveo. Sacratissimae Caesariae et Regiae Maiestati domino meo clementissimo, instanter et humilime supplico, qui est omnium rerum Ecclesiarum DEI supremus tutor et patronus, dignetur pro sua pietate, hos calices, et res alias Sacras apud Praenominatas Ecclesias in honorem et memoriam perpetuam,

sanguinis Domini nostri JESU CHRISTI preciosi, pro nobis in ara crucis, usque ad extremam guttam effusi conservari iubere, et pie permittere. Casu vero, quo hae Ecclesiae cum ipso Rego, (quod deus avertat) in toto per Thwrcarum potentiam desolarentur, *Maiestas* Caesarea et Regia, velit pro suo Sancto Zelo has res omnes Ecclesiae, in hoc testamento meo, de rebus Ecclesiarum condito sigillatim nominatas, in defensionem populi Christiani impendere et erogare, prout *Sacratissima Maiestati* suae utilis et *Reipublicae* Christianae consultius secundum D E U M fore videbitur.

His Deo optimo maximo propitio dispositis, et ex universis rebus ac facultatibus meis, quas summus DEUS, ex sua misericordia immensa, post multorum annorum frequentes labores mihi dare dignatus est, eiusdem Divinae bonitatis clementia, mente et corpore sanus, et pro senili aetate mea integer, ita rite ordinatis, hanc meam novam et postremam voluntatem ac Testamentarium dispositionem, ab omnibus et singulis per Tribunal J E S U C H R I S T I Domini Iudicis ca[?]celsum perque eius sanguinem preciosum, magnum salutis nostrae precium, pie, sancte et inviolabiliter observari cupio, peto et obtestor exigoque, Debet nanque divino | 20^v | et humano Jure ultima voluntas defuncti rata esse, cuius Testamentum nemo spernat nem reiiciat vel superaddat aliquid, ut Divus Paulus Apostolus, vas Electionis Cap: ad Gall: tertio testatur.

Jam vero iterum atque iterum Animam meam D E O omnipotenti Creatori et Redemptori meo misericordissimo commendo, qui suo precioso sanguine lavit me a peccatorum meorum sordibus multis, et a damnatione perpetua, morte sua acerbissima, me perditum redemit, et a diabolico potestate liberavit, ac haeredem vitae aeternae constituit. Corpus vero meum mortale, terrae sacrificatae in Ecclesia Cathedrali Nitriensi, in loco antea a me designato, tumulandum, ritu Sanctae Matris Ecclesiae Catholicae Romanae relinquo, ex qua antea DEO auctore sumptum erat corruptibile in eadem redeundum, et iterum in Christo Jesu Domino, vivificandum et ad vitam aeternam, in gloria resurgendum A M E N .

Supremum huius Testamenti mei, et ultimae voluntatis meae, tutorem protectorem et defensorem praefatam *Sacratissimam* Caesarem et Regiam *Maiestatem* dominum meum clementissimum, constituo, supplicans *Maiestati* Suae Caesareae pro pietate Christianae, velit omnia rata habere, quae rata per se sunt et facta iuxta libertatis huius Regni, prerogativas censentur. Commendans *Maiestati* Suae Caesareae, mea vetera et multimoda fidelia servitia, tam avo (foelicis memoriae) Divo Ferdinando ab initio Regiminis sui, quam parenti Suae *Maiestatis* exhibita. Ac penes me humilime commendo, fideles meos servitores, qui mecum *Maiestatibus* suis probe et fideliter, serviverunt. Egregios Alexandrum Wizwchan̄y Abstemium Cubicularium meum cum suo fratre | 21^f | Achili Wizwchan̄y, Valentinum Nagiuuathi Castellanum, Ladislaum Zylaghi Provisorem Arcis Huius Nitriensis et Casparem Heolgy secretarium meum, quorum alios, ab adolescentia, alios vero ab ipsa pueritia, ut filios educavi, qui pro paterna affectione mea, non servili, sed utiliter mihi semper in negotiis suarum *Maiestatum* inservierunt, eos cum reliquis, aliis, ut *Maiestas* Sua Caesarea, pro DEO in primis, ac deinde meis multorum annorum fidelibus servitiis, clementi sua protectione, et gratia complecti dignetur humilime supplico.

Exequutorem autem huius mei testamenti supremum constituo. *Reverendissimum* Dominum Stephanum Radetium Episcopum Agriensem et per Regnum Hungariae *Sacratissimae* Caesareae et regiae *Maiestatis* Locumtenentem eum petens pro ea charitate, qua ab eius adolescentia, dum etiam in Aula mea versaretur

prosequutus sum, proque eius in me amore et observantia, quibus me coluit, ut huius meae dispositionis seriem in omnibus punctis et articulis, legitimae et debitaе Exequutioni committat. Cui adiungo in obsequium huius operis, alios duos Exequutores *Reverendissimos* Dominos Stephanum Feyerkeyw Wesprimiensem, et Zachariam Mossovium Tiniensem Episcopos praefatae *Sacratissimae* Caesareae et Regiae *Maiestatis* consiliarios, ut quorum mihi perspecta bonitas est, eorum virtuti confisus, non dubito, quum praefato Domino Agriensi et Locumtenenti, in ultimo meo casu, suam operam sint praestituri, quibus ministerium Exequutionis Egregium Alexandrum Wizwchan̄y cubicularium meum adiungo. | 21^v |

Testes huius Testamenti et ultimae voluntatis ac dispositionis meae sunt, Venerabiles Domini Stephanus Gwdoczy, Archidiaconus Gradensis Cantor, Adamus Zkachany Custos, Petrus Radoiewicius, Canonici almae huius Ecclesiae Nitriensis, ac Egregii Ladislaus Zylaghy, Paulus Marothy, Martinus Oblazowsky, publicus autoritate Apostolica et Capituli Nitriensis Juratus Notarius ac Caspar Heolgy secretarius meus, cuius manu hoc totum instrumentum et Testamentum meum in duobus exemplaribus descriptum extare volui. Quod ego, sigillo meo usuali et manus meae subscriptione munivi, ac ad petitionem meam Testium nominatorum Chirographo firmandum censui. Datum in arce Nitriensi, sede scilicet nostra Episcopali secunda die mensis Septembris, Anno domini Millesimo Quingentesimo septuagesimo septimo.

Ego Paulus Abstemius Episcopus
Transylvaniensis manu mea subscripsi

Caspar Heolgy secretarius propria

Nos testes infrascripti et praesentes ad singula in hoc praesenti Instrumento contenta et scripta pro solemnem Testamento, et ultima voluntate sua a *Reverendissimo* domino Paulo Abstemio Episcopo Transylvaniensi, ac Administratore Episcopatus Nitriensis, locique eiusdem Comite perpetuo *Sacratissimae* Caesareae Regiaeque *Maiestatis* consiliario, nobis exhibita, dicti domini Testatoris praecibus et mandato, nos sigillatim in testimonium subscripsimus, Chyographo nostro, ac sigillis nostris usualibus consignavimus.

Ego Stephanus Bwdoczy Archidiaconus Bradnensis cantor et Canonici Ecclesiae Nitriensis in testimonium me subscripsi proprio meo Chirographo.

Ego Magister Adamus Zkachany custos et Canonici Ecclesiae Nitriensis manu propria subscripsi.

Ego Magister Petrus Radoiewicius Canonici Ecclesiae Nitriensis rogatus *Reverendissimi* Domini Testatoris mandato, propria manu subscripsi.

Ego Ladislaus Zylaghy propria.

Paulus Marothi Magister Curiae *Reverendissimi* domini Tiniensis rogatus testis subscripsit manu propria.

Et ego Martinus oblazowsky autoritate Apostolica publicus Fori Ecclesiastici et Capituli Nitriensis Juratus Notarius, vocatus et rogatus, huic Testamento *Reverendissimi* domini Testatoris, simul praescriptis et infrascripto testibus me subscripsi Manu propria.

Et ego Caspar Heolgy *Reverendissimi* Domini Testatoris secretarius, ad mandatum Domini mei, propria manu mea subscripsi.

18. SZÁZADI ANTWERPENI KISMESTEREK ÉLETKÉPEI MAGYARORSZÁGON*

Egy 1927-ben megjelent rövid cikkében Pierre Bautier hívta fel a figyelmet arra, hogy a budapesti Szépművészeti Múzeum gyűjteményében több érdekes kép is található a flamand művészet hosszú ideig mellőzött korszakából, a 18. századból.[1] A szerző külön méltatta a Frankfurtban, Prágában, Bécsben és talán Magyarországon is megfordult Hendrick Govaerts (1669–1720) *Szobrászműtermet*, s megemlítette még a Rómában letelepedő

Pieter van Bloemen (1657–1720) *Lovasok* című alkotását, illetve az általa Teniers mulatságos követőjének nevezett idősebb Jan Josef Horemans (1682–1759) kártyázó alakokat ábrázoló zsánerjelenetét. A budapesti képek kapcsán Bautier néhány további – a Szépművészeti Múzeum anyagában műveikkel nem képviselt – antwerpeni festőről, így Balthasar van den Bossche-ről (1681–1715), Jan Baptist Lambrechtsről (1680–1731 után) és Francois



1. Hendrick Govaerts: Szobrászműterem. Budapest, Szépművészeti Múzeum



2. Balthasar van den Bossche(?): Szobrászműterem.
Magyar magángyűjteményben



3. Balthasar van den Bossche: A sebész rendelője, 1707. Budapest,
Semmelweis Orvostörténeti Múzeum

Xaver Hendrik Verbeeckről (1686–1755) is megemlékezett, hangsúlyozva, hogy ezek a méltatlanul elfeledett kismesterek több figyelmet érdemelnének.[2]

A 18. századi flamand festészet, s ezen belül a korabeli életképfestészet kutatása terén valójában csak a legutóbbi időszakban mutatkozik némi élénkülés. Az említett művészek munkássága azonban még mindig jórészt feldolgozatlan,[3] gyakoriak a téves attribúciók.

Mindez részben talán azzal magyarázható, hogy ezeknek az 1700 táján, illetve a 18. század első évtizedeiben tevékenykedő, s többnyire hasonló témákat feldolgozó antwerpeni mestereknek az alkotásai túlnyomórészt jelenleg is magángyűjteményekben vannak, míg az esetleg közgyűjteményekben fellelhető – raktári – darabok egy-két kivételtől eltekintve publikálatlanok.



4. id. Jan Josef Horemans: Kártyázók. Budapest,
Szépművészeti Múzeum



5. id. Jan Josef Horemans: Kuglizók. Budapest,
Szépművészeti Múzeum

Jellemző például, hogy Govaertsnak a Szépművészeti Múzeumban található jelzett, s Bautier-n kívül más külföldi szerzők által is említett festménye (1. kép) még a közelmúltban is a festő- és szobrászműterem-képeiről talán jobban ismert Balthasar van den Bossche művei közé volt besorolva az antwerpeni Rubenianum fotótárában.[4] Tény, hogy a budapesti kép középterében látható háromalakos szoborcsoport – amely nem más, mint Giovanni da Bologna (1529–1608) főműve, a firenzei Loggia dei Lanzi 1583-ban felállított *Szabin nők elrablása* – Balthasar van den Bossche egy brüsszeli, illetve egy kölni festményén is felfedezhető, ugyanez a motívum azonban még számos kortárs festő, így Pieter Angillis (1685–1734), Gerard Thomas (1663–1721), vagy az idősebb, illetve az ifjabb Jan Josef Horemans hasonló témát megörökítő művein is megtalálható.[5]

A Govaerts képén baloldalt felfedezhető, talapzatra állított kétalakos puttópár-szobrok szintén feltűnnek más mesterek alkotásain is, ugyanakkor szintén ezek díszítik a lépcsőfeljárót Govaerts egyik legismertebb festményén, az 1714-ben készült brüsszeli *Karneváli jeleneten*, mely festésmódjában, fénykezelésében, az egyes figurák modellálásában különösen közel áll a Szépművészeti Múzeum *Szobrászműterméhez*. [6] Igen valószínűnek tűnik, hogy a budapesti kép is valamikor 1714 táján készült.[7]

A 18. századi flamand mesterek gyakran párdarabokban készítették szobrász-, illetve festőműterem-jeleneteiket. Könnyen elképzelhető tehát, hogy Govaerts tárgyalt művének szintén lehetett eredetileg egy párdarabja. A varsói Nemzeti Múzeum gyűjteményében mindenesetre található a művésznek egy jelzett, azonos méretű *Festőműterme*. [8]

Pierre Bautier idézett cikkében utalt rá, hogy Govaerts egy másik képe báró Tornay-Schossberger Lajos gyűjteményében található, mely ki is volt állítva a Múcsarnok 1927-ben megrendezett, *A régi és mai belga művészet* című kiállításán.[9] Ez a szintén szobrászműtermet ábrázoló festmény jelenleg is budapesti magángyűjteményben van, s Hendrick Govaerts műveként védett (2. kép), 1917-ben azonban még Balthasar van den Bossche alkotásaként szerepelt a bécsi Dorotheum árverésén.[10] Stílári s sajátosságait tekintve a kép valóban inkább ez utóbbi festőnek, illetve mesterének, Gerard Thomasnak a

műveire emlékeztet. Ugyanez a Herkules-szobor látható Van den Bossche egy 1970-ben Münchenben elárverezett *Szobrászműtermén*, a motívum ugyanakkor már egyes 17. századi festményeken, így például Gerard Dou drezdai önarcképének háttérében is felfedezhető.[11] Akárcsak a Szépművészeti Múzeum tárgyalt Govaerts-festményén, s lényegében a legtöbb korabeli flamand műteremképen, a szobrot készülés közben láthatjuk, melyen még szorgosan dolgoznak a mester és tanítványai.[12]

A Múcsarnok említett 1927-es kiállításán Balthasar van den Bossche-től egy mulató társaságot ábrázoló festmény is szerepelt, nem tudni azonban, hogy az akkor Perlmutter Alfréd tulajdonát képező mű azóta hová került.[13] A budapesti Semmelweis Orvostörténeti Múzeum gyűjteményében található a festő egy másik, jelzett, s 1707-ben készült alkotása (3. kép), mely viszonylag ismertnek mondható, hiszen több orvostörténeti vonatkozású publikációban is foglalkoztak vele.[14]

A festményen egy sebész, pontosabban egy falusi borbély-orvos rendelőjét láthatjuk, ahol éppen egy flastrom eltávolítása zajlik. A felcser finomkodó mozdulattal húzza le a tapaszt páciense válláról, aki önkéntelenül felkiált, s öklöbe szorítja kezét a fájdalomtól. Mellette álló felesége – egy fejkendő parasztasszony kosárral a karján – összekulcsolt kézzel, részvétellel szemléli az eseményeket. Míg Van den Bossche vagy Hendrick Govaerts korábban tárgyalt művei a műteremképek egy 1700 táján kialakuló új típusát képviselik, *A sebész rendelője* című festmény, téma- és motívumválasztását tekintve, egyértelműen Adriaen Brouwer és ifj. David Teniers több mint fél évszázaddal korábbi, kontár seborvosokat ábrázoló jeleneteihez kapcsolódik.[15]

Az idősebb Jan Josef Horemans szintén sokat merített korábbi flamand mesterek, így például Hieronymus Janssens vagy Teniers műveiből, de talán még inkább egyes 17. századi holland életképfestők, Jan Steen, Richard Brakenburgh, Cornelis Bega és Jacob Duck zsánerképeiből. Horst Gerson szerint ő volt talán az egyetlen a 18. század elején tevékenykedő antwerpeni kismesterek között, aki nem az ekkoriban mind divatosabbá váló francia festészet mintaképeit követte.[16]

Horemansnak nem kevesebb, mint négy kis életképe található a Szépművészeti Múzeumban: a már Bautier



6. id. Jan Josef Horemans: Asztali ima. Budapest, Szépművészeti Múzeum



7. id. Jan Josef Horemans: Család szobájában. Budapest, Szépművészeti Múzeum



8. id. Jan Josef Horemans: Mikulás-ünnep. Magyar magángyűjteményben

által is említett *Kártyázók*, az ennek párdarabját képező *Kuglizók*, továbbá az *Asztali ima* és a *Család szobájában* című festmények, melyek szintén párdarabot alkotnak.[17]

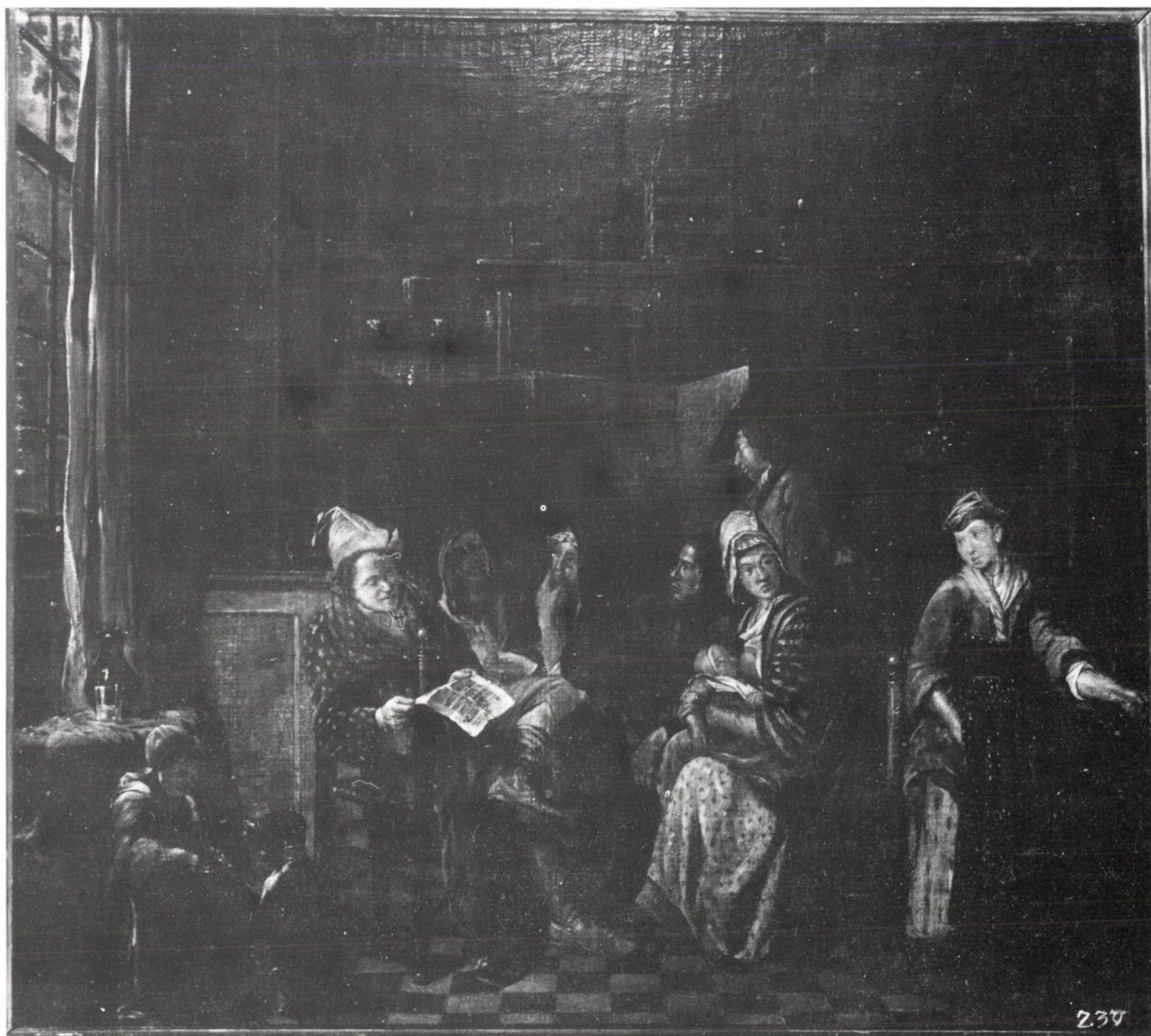
A *Kártyázók*on (4. kép) és a *Kuglizók*on (5. kép) a jelenet előterében zsúfolódó figurák, a szűk képkivágásnak köszönhetően, szinte monumentálisnak hatnak.[18] Horemans elsősorban az 1730-as években készített művein alkalmazott hasonló kompozíciós sémát, s a budapesti festmények legközelebbi stílári analógiái is ebből az időszakból származnak.[19] Ahogy a festő korábbi mesterek alkotásairól is gyakran kölcsönzött motívumokat, saját képeinek egyes figuráit is előszeretettel használta fel újra és újra más összeállításban. A *Kártyázók* című kép jobb oldalán ülő, kezében fedeles kupát tartó, pipázó férfialak például Horemans egy 1983-ban Münchenben elárverezett művén is felfedezhető, melynek háttal álló nőalakja ugyanakkor a budapesti *Kuglizók* női szereplőjével azonosítható.[20] A *kártyázókat* ábrázoló jelenet háttal ülő figurája ezzel szemben a festőnek a bécsi Dorotheum 1957-es árverésén szereplő életképén bukkan fel, míg a *Kuglizók*on középen látható, fejét az oldalt álló nő felé fordító férfi Horemans több szobrászműterem-képén is megjelenik.[21]

Bár ezek a jellegzetes, visszatérő figurák elméletileg megkönnyíthetik egyes újonnan felbukkant művek azo-

nosítását, valójában a helyzet ennél sokkal bonyolultabb, ugyanis nemritkán ugyanezekkel a szereplőkkel találkozhatunk a festő öccsének, Peter Jakob Horemansnak (1700–1776), vagy fiának, ifjabb Jan Josef Horemansnak (1714–1790 után) az életképein is. Apa és fia ráadásul azonos formában jelezték műveiket, s legfeljebb festésmódjukban és színkezelésükben mutatkozik némi eltérés, mint ahogy erre Peter Wouters is felhívta a figyelmet egy néhány évvel ezelőtt megjelent cikkében.[22]

Míg Horemans imént tárgyalt képei szabadban játszódó jeleneteket ábrázolnak, az *Asztali ima* (6. kép) és a *Család szobájában* (7. kép) című festményeken a polgári otthon életének intim pillanatai tárulnak a szemünk elé.[23] A festő életképein gyakran szerepelnek bájos gyermekalakok, s ezúttal is ők vonják magukra leginkább a figyelmünket. Mindkét szóban forgó képen felfedezhetünk egy-egy háttal álló, háromszögletű kalapot viselő, oldalra hajló, illetve lépő figurát, melyekhez hasonlókkal Horemans szinte összes alkotásán találkozhatunk. Témaválasztásukat tekintve ezek a festmények is szorosan kötődnek a németalföldi tradícióhoz, az asztali imának például egész sor ábrázolása ismert a 17. századi holland művészetből.[24]

Ugyanez mondható el Horemansnak egy magángyűjteményben található életképével kapcsolatban, amely a



9. id. Jan Josef Horemans: Családi jelenet. Magyar magángyűjteményben

Németalföldön mindmáig igen népszerű Mikulás-ünnepet örökíti meg (8. kép).[25] A témát korábban Jan Steen és Richard Brackenburgh is többször feldolgozta, s feltehetően az ő képeik inspirálhatták a művészt ennek a kedves jelenetnek a megfestésére. A félhomályos tantoménben nagy a felfordulás, a lelkes nebulók egymást lökdösve kapkodják a fentről közjük szórt gyümölcsöket és apró ajándékokat. A baloldalt az előtérben látható, háttal álló kislány nem véletlenül tűnik ismerősnek, hiszen a Szépművészeti Múzeum *Család szobájában* című képén ugyanez a figura szerepel.

Horemansnak még egy műve azonosítható magyar magángyűjteményben.[26] A bensőséges családi jelenetet ábrázoló, védett életképet eddig ismeretlen 18. századi német festő alkotásaként tartották nyilván (9. kép).

A gyermekét szoptató anya éppen instrukciókat ad az oldalt álló szolgálónak, míg a házisapkát és hosszú köntöst viselő férj békésen olvasgat. Jobboldalt az előtérben egy kislány játszik a kutyával. A szereplők viselete az 1720-as évek divatját követi.[27] A csoport háttérében álló,

félprofilból ábrázolt kalapos férfi jellegzetes horemansi figura, s a kezében papírlapot tartó családfő alakja – más szerepben – szintén felfedezhető a festő egyik szobrászműterem-képén.[28]

Míg Horemans egyes alkotásai olykor ismeretlen mester műveként lappanganak, hasonló modorban dolgozó kortársainak a zsánerképei nem ritkán az ő neve alatt bukkannak fel különböző árveréseken. Ezt példázza többek között az a jelenleg is budapesti magángyűjteményben található festmény, mely *Az udvarló* címen, idősebb Jan Josef Horemans műveként szerepelt az Ernst-múzeum 1923-as aukcióján (10. kép).[29] A kép igen romos állapotban van, így eredeti kvalitásai nehezen megítélhetők. Annyi mindenesetre így is megállapítható, hogy a festmény nem Horemans alkotása, hanem egy másik kortárs antwerpeni életképfestőnek, nevezetesen Jan Baptist Lambrechtsnek tulajdonítható.

Lambrechts művei igen népszerűek voltak a közép-európai műgyűjtők körében, s egyes feltételezések szerint a festő élete végén Bécsben tevékenykedett. A két



10. Jan Baptist Lambrechts: Az udvarló.
Magyar magángyűjteményben

világháború közötti időszakban például csupán a budapesti Ernst-múzeum aukcióin vagy féltucat életképe szerepelt.[30] Ezeknek a műveknek a későbbi sorsáról sajnos nincsenek adataink.



11. Jan Baptist Lambrechts: Társalgók. Esztergom,
Keresztény Múzeum

Az esztergomi Keresztény Múzeum gyűjteményében található ugyanakkor két, korábban hamis „J. Niani f.” jelzéssel ellátott kisméretű életkép, melyek kétséget kizáróan Lambrechts jellegzetes alkotásai közé sorolhatóak (11–12. kép).[31] Az ezúttal kiváló állapotban lévő, élénk színekkel festett képeken asztal mellett iszogató, pipázgató társaságot láthatunk. Lambrechts 1703 és 1709 között Franciaországban tartózkodott, s ebben a két festményben is érződik némi franciás íz. Ugyanezek a jólismert, szögletes arcú figurák tűnnek fel a festő számos alkotásán, így többek között a már említett, magángyűjteményben található festményen is.

Jan Baptist Lambrechts közgyűjteményben lévő művei közül különösen jó analógiának számít a stockholmi Nationalmuseum, illetve a prágai Narodní Galerie két zsánerképe.[32] A festő alkotásai az elmúlt évek során is elég gyakran bukkantak fel különböző árveréseken, s ezek közül több, szintén igen közel áll a tárgyalt esztergomi festményekhez.[33] Nincsenek pontosabb adataink arra vonatkozóan, hogy honnan került a két életkép a hercegprímási gyűjteménybe; a képtár 1878-as katalógusában még mindenesetre nem, az 1891-esben azonban már szerepeltek.[34]

Már az eddigi példák is jól illusztrálhatták, hogy a 18. századi antwerpeni kismesterek életképei közül viszonylag sok jutott Magyarországra, melyek azonosítása ugyanakkor a téves attribúciók nagy száma miatt olykor komoly nehézséget okoz. Úgy tűnik azonban, hogy néhány további festmény pontosabb meghatározására még így is lehetőség nyílik.

1928-ban két mutatós, kisméretű zsánerkép szerepelt Jacob Toorenvliet neve alatt az Ernst-múzeum aukción.[35] Az egyik festményen egy tollas kalapot viselő, egyik kezében nyitott boroskancsót, másikban poharat tartó férfi látható, dekoratív szőnyeggel díszített kőkeretes ablakban (13. kép). A kép párdarabja egy lanton ját-



12. Jan Baptist Lambrechts: Társalgók. Esztergom,
Keresztény Múzeum



13. Francois Xaver Hendrik Verbeeck: Ivó férfi. Ismeretlen helyen



14. Francois Xaver Hendrik Verbeeck: Nő lanttal. Ismeretlen helyen



15. Francois Xaver Hendrik Verbeeck: Fiala nő rózsaszállal.
Budapest, Csók Galéria (1996)



16. Francois Xaver Hendrik Verbeeck: Lantot tartó nő.
Budapest, Csók Galéria (1996)



17. Jan Baptist Monteyne: Társasági jelenet. Budapest, Szépművészeti Múzeum

szó, s a nézőre tekintő nőalakot ábrázol, szintén tollas kalappal a fején (14. kép). Bár a festmények hátoldalán „J. Toorenvliet” felirat s 1676-os évszám található, nyilvánvaló hogy a két kép később készült, s nem sok közülük van az osztrák és magyar gyűjteményekben számos művével képviselt 18. század végi leideni finomfestőhöz.[36]

Több jelzett analógia alapján mindkét mű egyértelműen a ma már szinte teljesen elfeledett 18. századi flamand mesternek, Francois Xaver Hendrik Verbeecknek attribuíható. Festésmódjukat s az ábrázolt figurákat tekintve egyaránt igen hasonló, közel azonos méretű párdarabok szerepeltek 1930-ban a bécsi Wawra árverésén.[37] Verbeeck egy másik jelzett, poharat tartó fiatal kalapos férfit ábrázoló zsánerképét 1947-ben árverezték el, a Dorotheum aukcióján.[38] A nőalakhoz szintén közeli analógiákat találunk Mirimonde egy 1967-ben publikált cikkében.[39]

Verbeeck két további, igen hasonló műve bukkant fel 1996 tavaszán a budapesti Csók Galéria kiállítótermében.[40] Az egyik képen egy szalmakalapos, kezében rózsaszálat tartó, elegáns fiatal nőalak látható, a szőnyeggel letakart, kőkeretes ablakpárkány mögött (15.

kép). A párdarabjaként kiállított festmény egy lantot tartó nőt ábrázol tollas kalapban (16. kép).

A két kis zsánerkép holland műkereskedelemből került Magyarországra. Korábban sem voltak azonban teljesen ismeretlenek, hiszen néhány évvel ezelőtt többször is felbukkantak a bécsi Dorotheum árverésein, igaz mindig más-más attribúcióval: 1991-ben még Willem van Mieris követőjének, két évvel később pedig Melchior Brassauwnak (1709–1757 után), – F. X. H. Verbeeck tanítványának – tulajdonították a festményeket.[41] Az 1993-as árverési katalógusban a rózsát tartó nő a *Szaglász*, míg a lantos nőalak a *Hallás* allegóriájaként szerepelt. Bár különösen a 17. századi németalföldi művészetben kétségtelenül elég gyakoriak voltak az életképi formában ábrázolt *Öt érzék*-sorozatok, nem tartjuk valószínűnek, hogy ezek a festmények is ilyen sorozatba tartoztak volna. Az ismert analógiák többsége, így az Ernst-múzeum 1928-as aukcióján, vagy az 1930-as Wawra-árverésen szereplő művek is párdarabok, ahol az egyik festményen egy fiatal nőalakot, a másikon pedig egy vidám fiatalembert láthatunk. Feltételezhető, hogy eredetileg az általunk tárgyalt képeknek is hasonló, férfialakot ábrázoló párdarabja lehetett.



18. Jan Baptist Monteyne: Társasági jelenet. Budapest, Szépművészeti Múzeum



19. Jan Baptist Monteyne: Karneváli jelenet. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

Végezetül a Szépművészeti Múzeum két, eddig még nem említett életképéről szeretnénk szót ejteni, melyek stílári sajátosságaik alapján szintén a 18. század eleji antwerpeni festészet körébe sorolhatók. A festményeket ismeretlen, 1700 körüli holland mester alkotásaiként vette fel Pigler Andor a múzeum 1967-es katalógusába, Pyrker János László gyűjteményében azonban még Richard Brakenburgh műveiként szerepeltek.[42]

A népes társasági jelenetet ábrázoló két zsánerkép tisztítására csupán a legutóbbi időben került sor. A szereplők viselete, arctípusa, s a jellegzetes, dekoratív kiegészítő motívumok alapján azonban annyi már korábban is sejthető volt, hogy alkotójukat nem a holland, hanem a flamand mesterek között kell keresnünk (17. kép).[43] A szereplők és a helyszínek annyira hasonlítanak egymásra, mintha a festő adott esetben egy színdarab egymást követő epizódjait örökítette volna meg. Mindkét képen egy melankolikus tekintetű fiatal nőalak található a társaság középpontjában, feltehetően ő a történet főszereplője. Beszédes gesztusai, illetve társainak vigasztaló mozdulatai egyaránt arra engednek következtetni, hogy valami nyomhatja a lelkét. Talán szerelmi bánatát kívánják enyhíteni a felkínált itallal?

Bár a jellegzetes, kissé karikírozott figurák és gyermekalakok némi támpontot nyújtanak a pontosabb mester meghatározáshoz, a helyzetet bonyolítja, hogy az analógiaként szóba jövő életképek többsége más-más név alatt szerepelt a különféle aukciókon. Egy, a budapestiekhez sok szempontból hasonló zsánerkép Peeter Snyers (1681–1752) alkotásaként került árverésre a bécsi Dorotheumban.[44] Szintén elég jó analógiának mondható az a festmény, melyet 1974-ben Richard Brakenburgh műveként adtak el Amszterdamban.[45] Az ábrázolt figurák típusa alapján hasonlóképpen kapcsolatba hozható a Szépművészeti Múzeum életképeivel egy-egy idősebb, illetve ifjabb J. J. Horemansnak tulajdonított festmény, és egy 1988-ban Londonban elővázolt *Falusi*

kirurgus, melyet viszont Gerard Thomas körébe utaltak.[46]

A legközelebbi és legmeggyőzőbb analógiát mindenestre a szinte teljesen ismeretlen 18. századi flamand kismester, Jan Baptist Monteyne (1695 körül–1722 után) karneváli jelenete szolgáltatja, amely az antwerpeni Koninklijk Museum voor Schone Kunsten gyűjteményében található (19. kép).[47] Itt is egy asztal mellett ülő fiatal nőalak a kép főszereplője, akinek a vonásai igen emlékeztetnek a budapesti festmények egyikén látható, kezében fonott borospalackot tartó figurára. A jelenet többi szereplője is szinte megszólalásig hasonlít a Szépművészeti Múzeumban lévő zsánerképek alakjaira. Festésmódjukat, fénykezelésüket, illetve az egyes kiegészítő motívumokat – mint például a fentről belógó függöny, a kockás padlózat, vagy a talapzatra állított, dekoratív kőbábok – tekintve, szintén számos rokon vonás fedezhető fel a szóban forgó művek között.[48] Mindezek alapján a tárgyalt két budapesti festmény is nagy valószínűséggel Jan Baptist Monteynénak tulajdonítható.

Könnyen elképzelhető, hogy az általunk említett műveken túl még számos, mindeddig azonosítatlan 18. századi flamand életkép lappanghat Magyarországon. Jelen írással ezek felderítéséhez, illetve a témakör további kutatásához igyekeztünk ösztönzést és néhány támpontot adni. A tárgyalt 18. századi antwerpeni kismestereknek az európai életképfestészet történetében elfoglalt helyét, jelentőségét csak azután lehet pontosan meghatározni, ha már tisztázódott, milyen szerepet játszottak ezek a festők a németalföldi zsáner-tradíció továbbélésében és nemzetközi elterjesztésében, így többek között, hogy műveikkel, illetve esetleges személyes jelenlétükkel mekkora hatást gyakoroltak a műfaj középeurópai képviselőire.[49]

Németh István

JEGYZETEK

* Ez a tanulmány a „T 17861” számú OTKA kutatási program keretében készült.

1 P. Bautier: A XVIII. század anversi kismesterei. Magyar Művészet III. 1927, 346–348.

2 Pierre Bautier-nek úttörő szerepe volt ezen 18. századi antwerpeni kismesterek újraértékelésében: P. Bautier: Les petits maîtres anversois du XVIIIe siècle. Gérard Thomas et Balthasar van den Bossche. La Revue de l'Art ancien et moderne 46. 1924,

131–138; P. Bautier: La Peinture en Belgique au XVIII^e siècle. Brüssel 1945

3 A szóban forgó 18. századi flamand életképfestőkről mind-
eddig talán a legteljesebb áttekintést Mirimonde egy 1967-ben
publikált cikke nyújtja, melyben azonban a szerző csupán zenei
tárgyú ábrázolásokkal foglalkozik: A. P. de Mirimonde: Les sujets
de musique dans la peinture du 18^e siècle. Jaarboek Koninklijk
Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 1967, 199–276.

4 Olaj, vászon, 69 x 82 cm, ltsz. 3876. Vétel Pick Adolf műke-
reskedőtől, Budapest 1909. A képre vonatkozó korábbi iroda-
lomról l. A. Pigler: Katalog der Galerie Alter Meister. Budapest
1967, 276. Govaertsnek ez a műve a hágai Rijksbureau voor
Kunsthistorische Dokumentatie (RDK) fotótárában is Balthasar
van den Bossche alkotásai között szerepel. A festményt, vagy
talán egy változatát még J. B. Weenix műveként árverezték el
egy század eleji kölni árverésen: A. D. Nathan-Heinsberg, Köln
1904. március 8., Nr. 102 (fotó: RKD).

5 Balthasar van den Bossche: Wallraf-Richartz-Museum,
Köln, Inv. nr. 1367; A. Warnant gyűjtemény, Brüsszel; Pieter
Angillis: Nationalmuseum, Stockholm, Inv. nr. NM 1480; Gerard
Thomas: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brüsszel, Inv.
nr. 4712, Dorotheum, Wien, 1984. szeptember 10–18., Nr. 692;
idősebb Jan Josef Horemans: Sotheby's London, 1974. december
11., Nr. 6; ifjabb Jan Josef Horemans: Lempertz, Köln, 1996.
május 18., Nr. 1070. Ezekkel a képekkel kapcsolatban l. Z. Z.
Filipczak: Picturing Art in Antwerp 1550–1700. Princeton
University Press 1987, 177–180, 187–188.

6 Ugyanezek a puttószobrocskák láthatók Van den Bossche
1711-ben festett antwerpeni csoportképének háttérében (Konin-
klijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, Inv. nr. 379.)
vagy az idősebb Jan Josef Horemans stockholmi szobrászmű-
termén (Nationalmuseum, Stockholm, Inv. nr. NM 339);
Hendrich Govaerts brüsszeli képe: olaj, vászon, 67 x 85 cm,
Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brüsszel, Inv. nr. 4526.
A festményről l. Vastenavond-Carnaval. Feesten van de
omgekeerde wereld. Kiállítás-katalógus, 's-Hertogenbosch 1992,
133. Govaerts egy másik jelzett képének bal oldalán szintén
ugyanazt a puttópárt faragja egy szobrásztanonc: Christie's,
London 1987. október 30., Nr. 72.

7 Stílisz szempontról szintén jó analógia a festő egy másik
karneváli jelenete ugyanebből az évből: Lempertz, Köln, 1993.
november 20., Nr. 952.

8 Olaj, vászon, 69 x 83 cm, Inv. nr. 126098. A festményről l.
National Museum in Warsaw. Catalogue of Foreign Schools.
Varsó 1969, I. 151.

9 Bautier i. m. 346; A festmény 255-ös sorszámmal szerepelt a
Múcsarnok említett kiállításán.

10 Olaj, vászon, 70,5 x 84 cm; Dorotheum, Wien, 1917. no-
vember 6–8., Nr. 3; Ugyanezt a festményt öt évvel később már
Govaerts műveként árverezték Budapesten: Ernst-múzeum
aukciója, 1922. május 24–26., 144. szám. Szintén B. v. d. Bossche
műveként szerepel a kép a hágai RKD fotótárában.

11 Weinmüller, München, 1970. április 22–23., Nr. 666. Van
den Bossche számos további műteremképén is találunk hasonló
Herkules-szobrokat: Rheinisches Landesmuseum, Bonn, Inv. nr.
39.1043, Sotheby's New York, 1981. június 11., Nr. 21, Sotheby's,
London, 1990. december 12., Nr. 170, Dorotheum, Wien, 1995.
október 17., Nr. 130.

12 Az 1700 táján készült antwerpeni műteremképek sajátos-
ságairól l. Filipczak i. m. 178.

13 Olaj, vászon, 32 x 40 cm, 283. kat. szám

14 Olaj, vászon, 48 x 60,3 cm. Ltsz. 65.199.1. J. Antall.–G.
Szebellődy: Pictures from the History of Medicine. Budapest 1973,
88–89; Antall J.: Az európai orvostudomány és gyógyszerészet
elmélei. Budapest 1981, 37-es képtábla; Antall J.–Buzinkay G.
(szerk.): Képek a gyógyítás múltjából. Orvostörténeti Közlemé-
nyek, Supplementum 13–14. Budapest 1984, 38; Vida M.: Művé-
szet és orvostudomány a történelmi Magyarországon. Budapest
1994, 92.

15 Elég itt talán csak Adriaen Brouwer aacheni, frankfurti és
müncheni, illetve ifj. David Teniers kasseli és madridi képeire
utalni. Ezekről az ábrázolásokról l. J. A. van Dongen: De zieke
mens in de beeldende kunst. Delft 1967, 98–100, illetve 103–104.

képek. B. v. d. Bossche több, ebben az időszakban készült műve
hasonló témát örökít meg: Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Inv.
nr. 1069, vagy Christie's, London, 1971. február 5., Nr. 147.
Mindkét kép 1706-ból.

16 H. Gerson: Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen
Malerei des 17. Jahrhunderts. Haarlem 1942, 24.

17 Pigler i. m. 1967, 324–325, ltsz. 1494, 1495, illetve 51.766. és
51.796

18 Mindkét festmény jelzett, olaj, fa 28,7 x 20,8 cm, illetve 29
x 26,6 cm, vétel Bamberger Béla műkereskedőtől, Budapest 1897.

19 Különösen közel áll a budapesti képekhez az a két jelzett,
1734-ből származó festmény, melyeket 1930. december 10-én Nr.
39, illetve Nr. 40. szám alatt árvereztek el a londoni Sotheby's
aukcióján: *Mulató társaság*, illetve *Társaság kocsmá előtt*, mindket-
tő olaj, fa, 25,4 x 22,8 cm.

20 Neumeister, München, 1983. május 4–5., Nr. 718.

21 Dorotheum, Wien, 1957. március 14–16., Nr. 54; Christie's,
London, 1924. július 28., Nr. 136; illetve egy ifjabb Jan Josef
Horemansnak tulajdonított szobrászműterem-képen: Lempertz,
Köln, 1969. május 8., Nr. 50.

22 P. Wouters: De schildersfamilie Horemans en een werk uit
het KMSK. In: Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten Antwerpen 1992, 187–213. Itt jegyezhetjük meg, hogy
bár az idősebb és az ifjabb Jan Josef Horemans egyaránt
„JHoremans” szignatúrával jelezték műveiket, ezek írásmódja
között felfedezhető némi különbség. A kétféle szignatúra repro-
dukcióját l. Pigler A.: Országos Szépművészeti Múzeum. A Régi
Képtár katalógusa. Budapest 1954, 662, illetve J. A. L. de Meyere:
Een herontdekt schilderij van J. J. Horemans de Jongere. In:
Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen
1974, 203.

23 Mindkét festmény olaj, vászon, 32,5 x 40,5 m, illetve 32,5 x
42 cm. Átvéve az Oktatási Minisztériumtól 1951-ben.

24 A téma 17. századi ábrázolásairól: W. Franits: The family
saying grace: a theme in Dutch art of the seventeenth century.
In: Simiolus 16. 1986, 36–49.

25 Olaj, vászon, 65,5 x 83 cm. A kép korábban egy bécsi árve-
résen bukkant fel: Wawra, Wien, 1909. február 3., Nr. 181.

26 Olaj, vászon, 50 x 59 cm. A festmény egyes figuráihoz jó
analógiák találhatók Horemans több művén: Dorotheum,
Wien, 1958. június 10–12., Nr. 63, Weinmüller, München, 1967.
március 15–17., Nr. 1413.

27 Összehasonlításképp l. Horemans jelzett, 1720-ban festett
csoportképét: Sotheby's Amszterdam, 1989. november 22., Nr.
31.

28 Sotheby's, London, 1974. december 11., Nr. 6. l

29 Olaj, fa, 21 x 17 cm. Ernst-múzeum aukciója 1923. XXV–
XXVI. 34. szám

30 Ernst aukció: 1920. október 6–13., 238. szám: *Mulató társaság*,
olaj, vászon, 56,5 x 47 cm, párdarabjával együtt; 1928. április
30., 295. szám: *A konyhában*, olaj, vászon, 57 x 47 cm; 1928.
november 26., 255. szám: *Vidám társaság*, olaj, vászon, 57 x 47,5
cm; 1934. december 10–14., 121. szám: *A zöldségesnél*, olaj, fa, 36
x 28 cm, és 1935. április 8–12., 114. szám: *Előkelő társaság*, olaj,
vászon, 80 x 65 cm, ez utóbbi szintén Horemans műveként
elárverezve.

31 Mindkettő olaj, fa, 23 x 20 cm, ltsz. 55.292. és 55.293. A
Cséfalvay Pál által rendelkezésemre bocsátott dokumentációból
kiderül, hogy az érintett festményeket néhány évvel ezelőtt,
egymástól függetlenül két londoni szakember is J. B. Lambrechts-
nek tulajdonította: l. *Nocholas Turner – a British Museum munkatá-
rsának – 1989. október 20-i szóbeli véleménye*, és *Richard
Knigh* 1990. október 9-én kelt levele.

32 Stockholm, Nationalmuseum, Inv. nr. NM 496. és NM 497.
A festmények illusztrációját l. Nationalmuseum Stockholm.
Illustrated Catalogue – European Paintings. Stockholm 1990,
191; Národní galerie, Prága, Inv. nr. O-176. és O-178.

33 Itt csupán néhányat említünk meg a számos analógia kö-
zül: Neumeister, München, 1984. március 14–15., Nr. 1205,
Neumeister, München, 1988. március 16., Nr. 448, Dorotheum,
Wien, 1992. március 18–19., Nr. 409, Bukowski's, Stockholm,
1993. november 24–26., Nr. 294, Sotheby's, Amszterdam, 1993.
november 16., Nr. 28. Szintén jó analógiának számít egy koráb-

ban J. J. Horemans műveként előtérbe hozott festmény: Sotheby's, London, 1970. november 25., Nr. 28.

34 A képekre vonatkozó korábbi irodalom: *Maszhaghy F.*: Az esztergomi Herczegprímási képtárban lévő művek jegyzéke. 2. Esztergom 1891, 372-es, illetve 373-as szám alatt. L. még *Genthon I.*: Esztergom műemlékei. I. Múzeumok, Kincstár, Könyvtár. Budapest 1948, 81.

35 Mindkettő olaj, fa, 24,5 x 20 cm. Ernst aukció: XXXVIII. 1928. április 30., 601 a-b.

36 Jacob Toorenvliet műveivel kapcsolatban I. T. von Frimmel: Jacob Toorenvliet als Wiener Maler und die Verteilung seiner Arbeiten in Österreichischer Galerien. In: Von Alter und Neuer Kunst. Wien 1922, 69–81. Újabb: Leidse Fijnschilders. Van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge 1630–1760. Kiállításkatalógus, Leiden 1988, 239–249.

37 Mindkettő olaj, fa, 26 x 21 cm. Wawra, Wien, 1930. november 24., Nr. 197, illetve Nr. 198. Mindkét kép jelzett.

38 Dorotheum, Wien, 1947. október 27–29., Nr. 122, jelzett.

39 *Mirimonde* i. m. 18. és 19. kép

40 Mindkettő olaj, fa, 26 x 20 cm.

41 Dorotheum, Wien, 1991. március 14., Nr. 137, illetve Dorotheum, Wien, 1993. június 2., Nr. 100–101.

42 *Pigler* i. m. 1967, 321–322.

43 Olaj, vászon, 48 x 57,5 cm, ltsz. 940, és olaj, vászon 48,2 x 57,2 cm, ltsz. 948.

44 Dorotheum, Wien, 1965. november 30–december 3., Nr. 116.

45 Mak van Waay, Amsterdam, 1974. november 4., Nr. 10.

46 Sotheby's London, 1982. december 15., Nr. 41; Sotheby's New York, 1986. április 17., Nr. 61, illetve Christie's London, 1988. október 27., Nr. 263.

47 Olaj, vászon, 48,5 x 58 cm, Inv. nr. 5095. A cikkben stílárisként említett művek többsége már J. B. Monteyne-nak tulajdonítva szerepel a hágai RKD fotótárában. Ugyanitt számos további, ennek a mesternek attribuíált festmény fotója található, melyek közül néhány különösen közel áll a tárgyalt budapesti képekhez: Christie's, London, 1989. október 27., Nr. 164 (előtérbe hozott mint idősebb Jan Josef Horemans köre), Christie's, Amsterdam, 1992. május 7., Nr. 78. (előtérbe hozott mint J. B. Lambrechts). Szintén igen közeli analógia Monteyne egy jelzett *Mulató társaság*-jelenete: olaj, vászon, 47,2 x 57,5 cm, korábban E. A. Zunkeller műkereskedése, Genf, 1973 (fotó: RKD).

48 J. B. Monteyne antwerpeni képeről I. A. Monballieu: Een „Vastenavond” van J. B. Monteyne. In: Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 1972, 279–283; Y. Morel-Deckers: Schilderijen uit de 18de eeuw. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 1988, 86–87.

49 Szinte biztosra vehető, hogy az említett 18. századi flamand mesterek művei, így például festő- és szobrászműterem képei hatottak a grazi születésű Franz Christoph Janneck (1703–1761) és a dél-tiroli Johann Georg Platzer (1704–1761) hasonló témájú festményeire. Mint említettük, H. Govaerts és talán J. B. Lambrechts is egy ideig Bécsben tevékenykedett, P. J. Horemans pedig bajor udvari festő lett. Ez utóbbi mesterről: Peter Jakob Horemans (1700–1776) Kurbayerischer Hofmaler. Kiállításkatalógus, München 1974.

CONVERSATION PIECES BY LESSER 18TH CENTURY MASTERS OF ANTWERP IN HUNGARY

18th century Flemish painting in general, and genre-painting in particular have been neglected by research to this day. Most of the life-works of Balthasar van den Bossche (1681–1715), Hendrick Govaerts (1669–1720), Jan Josef Horemans (1682–1759), Jan Baptist Lambrechts (1680–1731) or Francois Xaver Hendrick Verbeeck (1686–1755) and the rest of the lesser Antwerp masters painting in a similar manner are still not elaborated, and their works are often confused. It is an obstacle to research that the majority of the works by these small masters are still in private collections, coming into public rarely in auctions. The pieces preserved in public collections are unpublished with a few exceptions.

A relatively high number of 18th century Flemish conversation pieces came to Hungary. The paper primarily aims to register and briefly describe these works and in a few cases determine the painters. Hendrick Govaerts' "Sculptor's Studio" of excellent artistic merit preserved in Budapest's Museum of Fine Arts (plate 1) is closely related to the painter's "Carnival Scene" in Brussels in view of motifs and stylistic features and was probably painted in the same year, 1714. Govaerts' "Painters' Studio" in Warsaw must have been the pair of the Budapest painting. No fewer than four small genre pictures are preserved by Jan Josef Horemans (plates 4–7) in the Museum of Fine Arts where there are two salon scenes formerly attributed to Richard Brakenburgh and an unknown Dutch master of around 1700 which were most probably painted by a now al-

most forgotten 18th century Flemish painter Jan Baptist Monteyne (plates 17–18).

Bartholomeus van den Bossche's "The Surgery" of 1707 is in the Semmelweis Museum of Medical History (plate 3) and another work of his, "The Sculptor's Studio" (plate 2) formerly attributed to Hendrick Govaerts is in a Hungarian private collection. Jan Josef Horemans Sr.'s pictures of a "Santa Claus Holiday" and a family scene are also owned by Hungarian art collectors. In the interwar period, a whole row of J. B. Lambrechts pictures were auctioned off in Budapest. However, the subsequent whereabouts of these pictures are unknown. Two typical pictures of the painter could be identified in the gallery of the Christian Museum in Esztergom (plates 11–12). Another genre picture in private possession, entered for an auction by the Ernst Museum in 1923 as J. J. Horemans' work, can be attributed to Lambrechts, but owing to its ruined state, it is difficult to evaluate it (plate 10). The pair of pictures each showing a figure were formerly regarded as Jacob Toorenvliet's works, but several signed analogies have proven the authorship of F. X. H. Verbeeck (plates 13–14). In the spring of 1996, another two Verbeeck works of great similarity to the former showed up in the Csók Gallery in Budapest (plates 15–16).

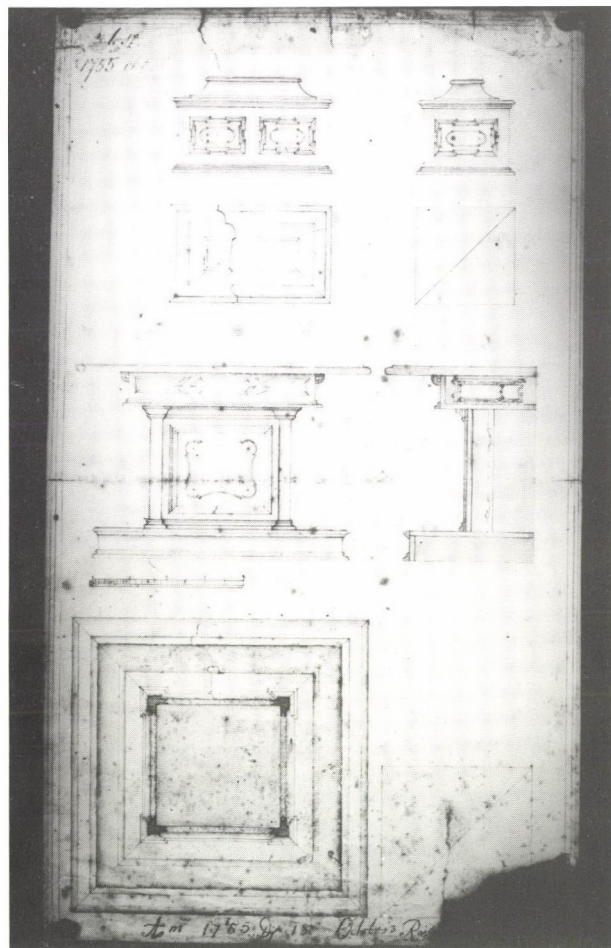
Presumably several other unidentified 18th century Flemish conversation pieces are latent in Hungary. The paper intended to provide clues and comparative material for the exploration of these and for further research into the area.

REMEKBE KÉSZÜLT DEBRECENI ALMÁRIOMOS ASZTALOK

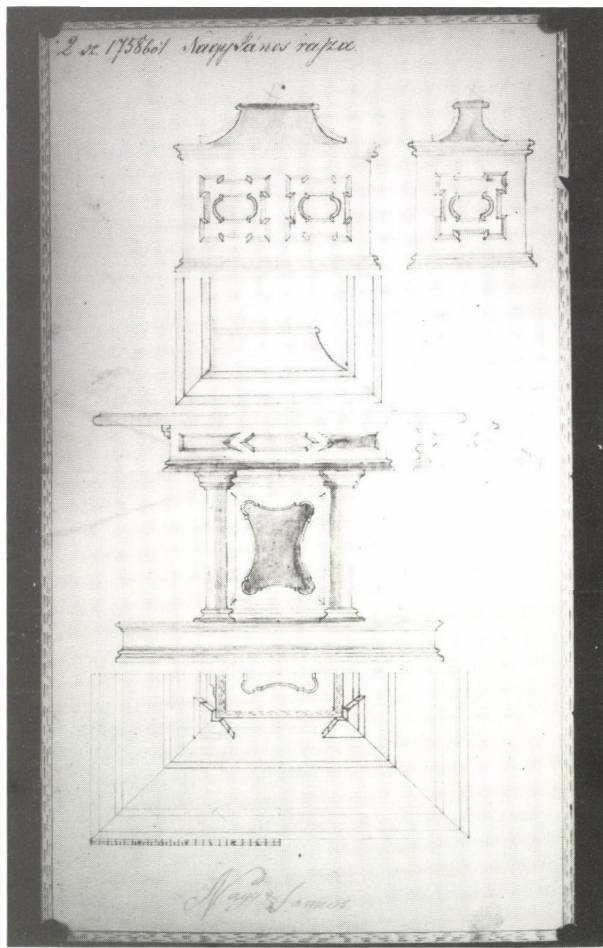
Köztudomású, hogy a céhek mesterségüket kiváltságlevelükben foglalt szigorú szabályok szerint folytatták. A mesterré válásnak legfontosabb mozzanata a „remek” elkészítése volt. „A mesterségre pályázónak be kellett bizonyítania, hogy mesteri fokon ismeri a szakmát és munkájával kiérdemli a mesteri címet. A céhek igen költséges és komplikált remek előírásával nehezítették meg a céhbejutást.”[1]

A debreceni asztaloscéh 1620-ból való kiváltságlevelének „Második Regulája”, az 1752-ből való céhszabályzat-tervezetnek pedig „III. Articulusa” szabta meg a készíthető mesterremeket és meghatározta a remekelés módját is.[2] 1620-ban ezt írják: „Valamelly Mester Le-

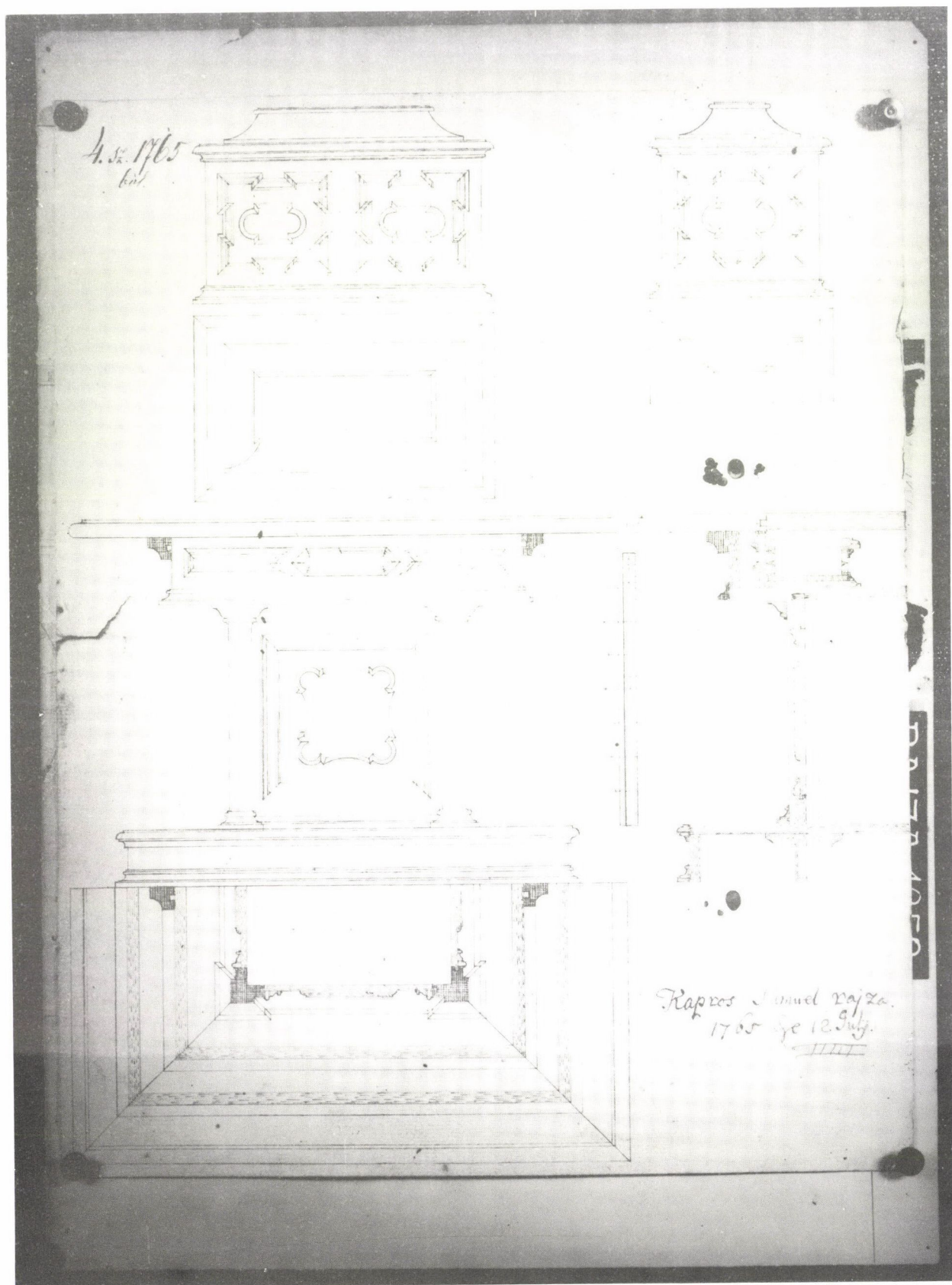
gény akar hon való akar jövevény legyen az, az ki az Asztalos Mesterek közzé akarja magát adni és Mesterré lenni, tehát az illyen Legény az eő Mesterségének megmutatására proba mivet tartozzék elsőben megh csinálni, ugy mint egy Ládás-Asztalt. Item egy Singes Szép Ládát, avagy egy Ostáblát, kit a Czéhnek Mester Remekül be mutasson, mellyeket a Mesterek megh próbállyanak és megh lássanak és ha az eő tudománya Mesterségéhez elegendőnek találtatik lenni, tehát azt az Ujj Mestert az Czéh Mester tartozik akkorbéli Város Bírájának be mutatni, egy pint jó borral és az megh mondott egy Singes Ládával, melly az Birójé legyen és így fogadgyák közikben.”



1. Lovasi Mihály debreceni asztalos remekrajza, 1755. Debrecen, Déri Múzeum



2. Nagy János debreceni asztalos remekrajza, 1758. Debrecen, Déri Múzeum



3. Kapros Sámuel debreceni asztalos remekrajza, 1765. Debrecen, Déri Múzeum

1752-ben pedig: a vándorlása után, a céhnél jelentkező asztaloslegénynek „tartozik a b. Czéh a remeknek formáját eleibe olvasni, melyet ő osztán legelsőben papirosra kis formában tartozik lerajzolni és azt a b. Czéhnek bé mutatni, ha az osztán alkalmasnak ítéltetik, bocsássa a b. Czéh a Táblára való öreg rajzolásra, mely táblára való rajzolásnak éppen akkorának kell lenni, mint a valóságos fa munka lészen, ha ez a táblára való rajzolása is alkalmasnak ítéltetik, tehát kénszerítettik a b. Czéh az olyan Leginyt a Remek csinálásra bocsátani, mely Remek állyon egyszínű alkalmas tölgyfából való Asztalból mellynek alól almárioma és a vánkosában nyolcz rejték fiókjai legyenek, az Asztal felé pedig légyen rámban foglalt és annak semmi kulcsolása vagy szeggel való szegezése ne lássék, és egy singes ugyanolyan Tölgyfából való ládából, mellynek is mind eleje, hátullya edgy aránt legyen, belől két rejték fiókja a fedelén pedig papiros tartója a mint a formáját a b. Czéh eleibe adgya s ennek is semmi kulcsolása vagy szegezése ne lássék. ...Azon remek munkára pedig engedtetik néki két hónap.”

A debreceni asztaloscéhben remekrajz készítését tehát 1752-től írták elő. Ettől az időponttól kezdve köteles volt a remeklést felvállaló asztaloslegény művét előbb kis rajzban, majd pedig 1:1 léptékű „öreg”, vagyis nagy rajzban bemutatni. Ennek az intézkedésnek köszönhetjük a debreceni Déri Múzeum tulajdonában lévő 124 darab páratlan értékű asztalos remekrajz elkészültét. Valamennyi kis rajz, a nagy rajzok – melyeket ma műhelyrajznak, deszkarajznak neveznénk – nem maradtak fenn.

Az artikulusokból kitűnik, hogy Debrecenben a 17. és 18. század folyamán két „próbaművet” azaz két remeket tartoztak csinálni: egy asztalt és hozzá egy kisebb méretű ládát vagy egy táblajátékot, az „ostáblát”. 17. századi debreceni bútoremek – eddigi tudásunk szerint – nem maradtak fenn, felbukkanásukra kevés a remény. Dolgozatom célja a Debrecenben mesterremekként előírt asztalok vizsgálata, amit a 18. századból fennmaradt négy legkorábbi és egy ötödik, valamivel későbbi keletkezésű remekrajz segítségével kísérelhetünk meg.

A debreceni születésű Lovasi Mihály 1755. október 18-án nyújtotta be kis rajzát (1. kép). Neve az asztaloscéh irataiban csak tíz évvel később merül fel: 1765. július 24-én feljegyezték, hogy remekjét bemutatta, majd ugyanezen év október 24-én, mint mester, városi polgárjogot nyert.[3] Remekrajzán, mely az 1. sorszámot viseli, egy nagyméretű „almáriomos” asztal és a singes láda szerepel.

A mátészalkai születésű Nagy János remekrajza a 2. sorszámot és 1758-as évszámot viseli.[4] Egy négyszögletes, dobogón álló „almáriomos” asztalt és egy singes ládát készített (2. kép). Hogy remeke mikor készült el, nem tudjuk, de bizonyosan megcsinálta, mert mint asztalosmester nyerte el a városi polgárjogot 1763. március 18-án.

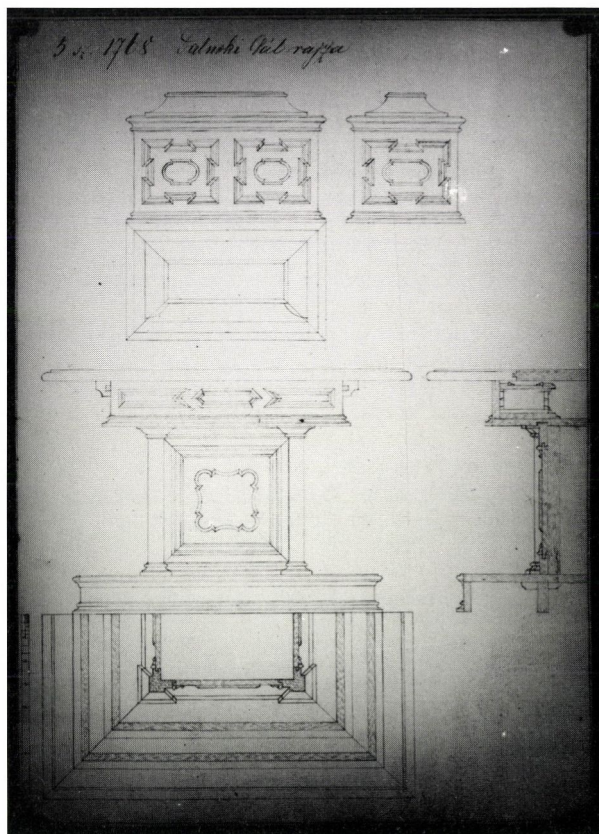
A debreceni születésű Kapros Sámuel 1765. július 12-én mutatta be remekrajzát, mely a 4. számot viseli.[5] (A remekrajzok közül a 3. számú hiányzik.) Jó technikai felkészültségről tanúskodó rajzán egy singes ládát és dobogón álló, négyszögletes, „almáriomos” asztalt ábrázolt (3. kép). Ezeket minden valószínűség szerint el is készítette (ennek adata hiányzik), mert mint asztalosmester 1766. július 14-én polgárjogot nyert.

A debreceni születésű Dálnoki (Dálnoki) Pál 1768. február 2-án adta be kisrajzát,[6] a remek 1768. április 23-ára elkészült (4. kép). Ugyanezen év október 29-én mint

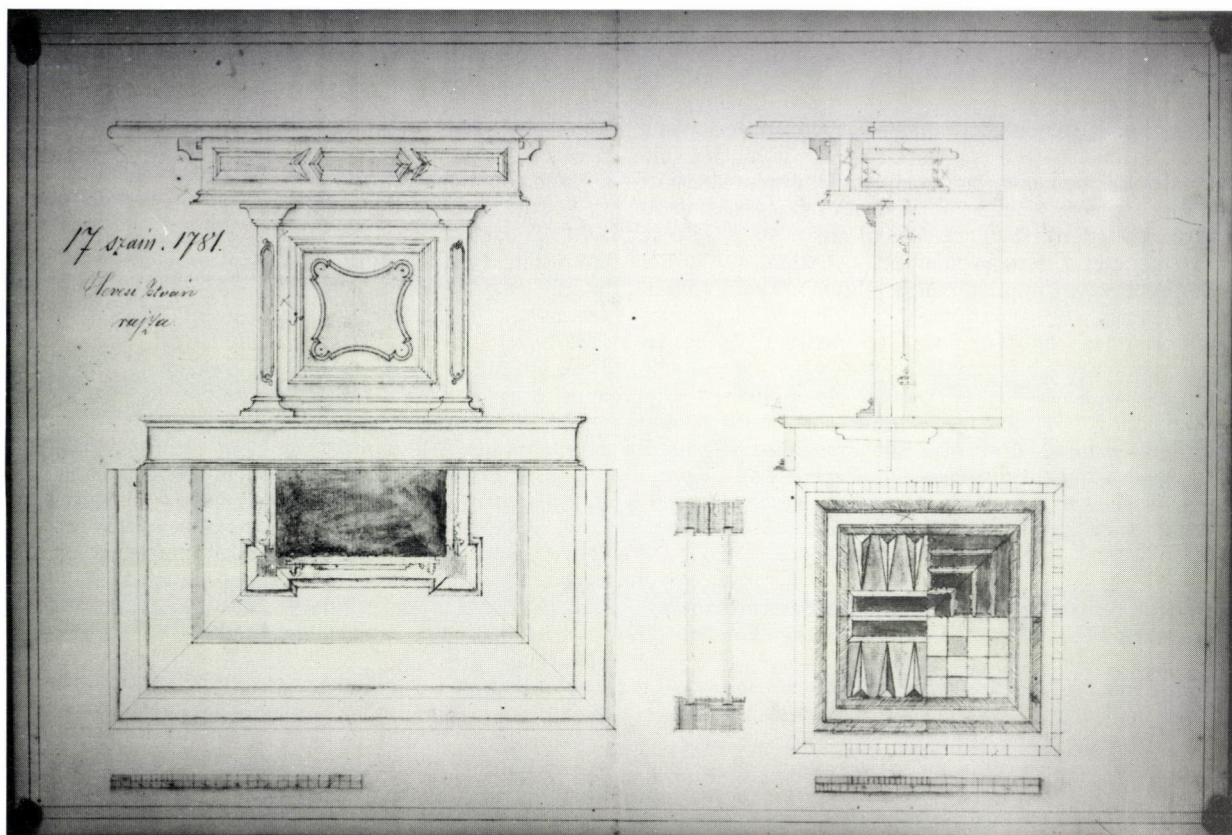
asztalosmester elnyerte a polgárjogot. 5. számú remekrajzán az „almáriomos” asztal és az egysinges láda látható. Dálnoki nemcsak nézetben rajzolta meg az asztal fedőlapját, hanem nézetben–metszetben ábrázolta az asztal dobogóját, valamint a dobogón álló, sarokpilaszterekkel kiképzett lábazatot és asztalrész is. A remekrajz kiemelkedik rajztechnikai szépségével.

A révkomáromi születésű Hevesi István kis rajzát 1781. január 31-én (5. kép),[7] nagy rajzát 1781. február 3-án mutatta be. 1781. július 7-én „nagy remekének vizsgálatára” egybegyűlt a céh. 1781. december 19-én mint asztalosmester elnyerte a polgárjogot. Hevesi István 1781-ben kis rajzán az asztal mellett egy „ostáblát” is ábrázolt. Mint tudjuk, az 1620-ból való privilégiumlevél tette lehetővé, hogy a singes láda helyett ostáblát készíthessen a remekelő asztaloslegény. Az 1752-ből való privilégiumlevél-fogalmazvány nem említi a választás lehetőségét (csak az 1620. évi), mégis, Hevesi példája azt mutatja, hogy a céh módot adott továbbra is erre a változatra. Az ostábla (a szó egyfajta játékot és a játék színterét, eszközt egyaránt jelenti) két darab keretezett lapból kialakított, kinyitható doboz (benne tartják a játékkorongokat és -figurákat), furnérozott, intarziadíszes lapfelületein az ostábla, a malom és a dáma vagy a sakk játéktérének ábrázolási változatával. Az alsó és felső, vagyis a külső oldalak a dáma (vagy sakk) és a malom játék céljára szolgáltak. Kinyitva a dobozt, a belső kettős játéktérületen játszották az ostáblát (franciául trictrac, németül Puff). A doboz mérete: 55 cm x 55 cm x 15 cm.

A bemutatott remekrajzok közül négyen szerepel az



4. Dálnoki Pál debreceni asztalos remekrajza, 1768. Debrecen, Déri Múzeum



5. Hevesi István debreceni asztalos remekrajza, 1781. Debrecen, Déri Múzeum

„egy Singes Láda”. Az egymással megegyező ládarájzok az előírásos műszaki ábrázolásnak megfelelően, előlnézet, oldalnézet és felülnézet megrajzolásával készültek. A felülnézeti rajzokba a ládafedél metszetének íves kontúrját is jelölték. A rajzokon feltüntetett mértékegység egy sing, azaz 62,52 cm. A kis tölgyfa láda hossza tehát kb. 62,52 cm, szélessége 35 cm, magassága 42 cm. A láda négy oldala keretbetétes szerkezettel készült, alul felül díszléc lezárással. A fedél „papiros tartója” íves kiképzésű, a magasított tetőn díszléccel. A láda oldalait profillécből kialakított, felragasztott, azonos szögben illeszkedő sokszög-díszek – mélyített kazetta hatását keltve – ékítik. Bizonyos, hogy a 17. és 18. században az asztaloslegény ezt a kisebb remeket is elkészítette, mert az „egy singes” láda, a második artikulusban (1620) előírtak szerint, a város bírójának járandóságát képezte. 1780-ban még feljegyezték: „a Kis Remeket mikor Bíró uramhoz visszük”. [8]

A rajzokon szereplő asztalok felépítése teljesen azonos, legfeljebb az „almáriom”-rész arányaiban tapasztalható csekély eltérés. Az asztalt három egységből építették fel. Az alapot díszléccel szegélyezett talpazat – más néven dobogó, vagy zsámoly – alkotja. Az erre épülő „almáriom” (1752) négy sarka pilaszteres, nem nyitható fix oldallapjai keretbetétes szerkezetűek. A pilaszterek meghosszabbított lábszerkezete a dobogó alatt faékkal rögzített. A pilaszteres „almáriomra” ül fel a tetőlapot tartó „vánkós” (1752), azaz doboz, tömör fenéklappal, kétoldalt keretbetétes, másik két oldalon sima oldallappal. A sarokcsatlakozásoknál díszlécek vannak elhe-

lyezve. Árok-csapos (Nut-Feder) illesztésű vezetőléccel az asztalt a felső dobozelemről lecsúsztható. Így lehet hozzáférni az asztal felső, „vánkós”-nevezett üreges részéhez és az abban elhelyezett nyolc „rejték fiókhoz”. A nyolc kis fiók minden valószínűség szerint, az oldalak mentén helyezkedett el. Az öt remekrajzon azonban csak egy-egy ilyennek szerkezeti megoldása szerepel, metszetben felrajzolva. A rajzokon feltüntetett mértékegység az egy sing, azaz 62,52 cm. A négyszögletes asztaltal befoglaló mérete 2 x 2 sing, tehát mintegy 125 x 125 cm. Magassága 82 cm. Vegyes rendeltetésű asztal lehetett, amelyet étkezésre is használhattak.

Hiteles forrás, az 1752. évi céhszabály-fogalmazvány alapján, az ilyen típusú nagy asztalt „almáriomos”, azaz szekrényes asztalnak nevezhetjük. A korabeli forrásból vett elnevezés hazai bútortörténeti szakszavainkat új terminussal gazdagítja. Az elnevezés jól érzékelteti a bútortípus jellegzetességét.

Az 1750-es, 60-as években és 1781-ben, tehát már a barokk és rokokó virágzásának idején Debrecenben készített „almáriomos”, azaz szekrényes asztaloknak késő reneszánsz, konzervatív vonásai teljesen nyilvánvalók. Minthogy eddigi tudomásunk szerint ezeknek egyetlen hazai példánya sem ismert, a típus kialakulását, létező analóg emlékekre támaszkodva, külföldi szakirodalom alapján vázoló fel.

Mint tudjuk, a késő gótikában is ismerték az olyan asztalt, melynek lapját centrálisan elhelyezett lábakkal támasztották alá. Ezeknél a többnyire kisebb méretű,



6. Szekrényes asztal (Schrantisch). Chur, 1500 körül. Chur, Rätisches Museum. Fotó: Schweizerisches Landesmuseum, Zürich

kerek lapú asztaloknál több, átlósan egymást keresztező léccé képezte az asztal támasztékát. Így az európai emlékszeranyagban ritka volta miatt, kimagasló értékű az az 1500 körüli évekre datálható, laposfaragással díszített, gótikus asztal, amelynek állványa zárt szekrényt alkot (6. kép) és a churi városháza egykori berendezéséből való.[9]

A centrálisan kiképzett asztal a reneszánsz idején egyre inkább reprezentatív bútorrá vált és állványzata erőteljesebb építészeti kialakítást nyert.[10] A nagyméretű – általában négyszögletes lapú – architektonikus jellegű asztalnak így egy teljesen új formája fejlődött ki. Ezt az új típust a maga tisztaságában ifj. Lucas Cranachnak az 1541-ben Wittenbergben kiadott Bibliát díszítő, a levéltár Szent Pált ábrázoló fametszete[11] mutatja be (7. kép). Az asztal részei: a talapzat, a ráépített központi szekrényláb, az arra helyezett „vánkos” és az azon jóval túlnyúló asztallap.

A debreceni almáriomos asztalokkal felépítésben rokon vonást mutat néhány svájci emlék. A churi városháza egykori berendezéséből származó másik, 1591-ből való négyszögletes, kihúzható lapú asztalnak nyitható szekrényként kiképzett centrális lábazata van (8. kép). A szekrény elein egy-egy kannellúras oszlop áll, az oldalfalak intarziadíszesek.[12]

Egy harmadik, ugyancsak városházi berendezésből, nevezetesen Badenből (Aargau, Svájc) származó, négyszögletes lapú asztalt (9. kép) centrális, szekrényszerűen megépített lábazattal a 17. század elejére datálnak.[13]

(Talapzat is tartozott hozzá, ez már nincs meg.) Lapja intarziával, a szekrény betétlapjai faragással díszítettek. Végül egy Magyarországon található, a fertődi Esterházy-kastélyban kiállított, 1700 körüli délnémet szekrényes asztalt emlétek, mely faragványokkal és intarziával ugyancsak gazdagon díszített (10. kép).[14]

A szekrényes asztal típusa, ahogyan a fenti példák mutatják, talapzattal és zárt középszekrénykével ellátva, Kreisel szerint[15] közép- és délnémet nyelvterületen még a késői 17. században is tovább élt. Ezt az időhatárt kitolja az a talapzatos, szekrénylábazatú, kihúzható lapú asztal, mely a zürichi Wohnmuseum (Bärengasse) kiállításán áll (11. kép). Ezt 1700–1725 közé datálják, a szekrénye előlnézetben két ajtóval zárul.[16]

A ránk maradt remekrajzokból ítélve a debreceni almáriomos asztal a 18. század közepe táján, a külföldi párhuzamoknál egyszerűbben, de sajátos formában jelent meg. A művelt és tehetős debreceni polgár lakószobájában tiszteleti helyre szánt, esetleg a városháza hivatali helyiségében közepesen felállított, minden oldalról látható, reprezentatív igényeket is kielégítő nagy asztal, építészetileg rendkívül kiegyensúlyozottan és mértéktartó egyszerűséggel kialakítva, késő reneszánsz formát őrzött meg. Egyedül díszítése az, ami a barokk felé mutat. Barokk gondolat az öt-, hat- vagy többszögű hegyes mustráknak mint felületet tagoló elemeknek az alkalmazása. Olyan motívum ez, amely német nyelvterületen 1630 körül elindulva, a 17. század vége felé jelentős sze-



7. Ifj. Lucas Cranach: A levélíró Szent Pál. Wittenberg, Hans Lufft, 1541

repet játszott. Profilécéből kialakított azonos szögben illeszkedő sokszög-díszek – mélyített kazetta hatását keltve – ékítik a „singes láda” oldalait is. 18. századra utaló egyetlen díszítő elem az almáriom keretbetétjének íves peremű középdíszítménye és Hevesi István 1781-



8. Szekrényes asztal (Schrantisch). Chur, 1591. Chur, Rätisches Museum. Fotó: Schweizerisches Landesmuseum, Zürich



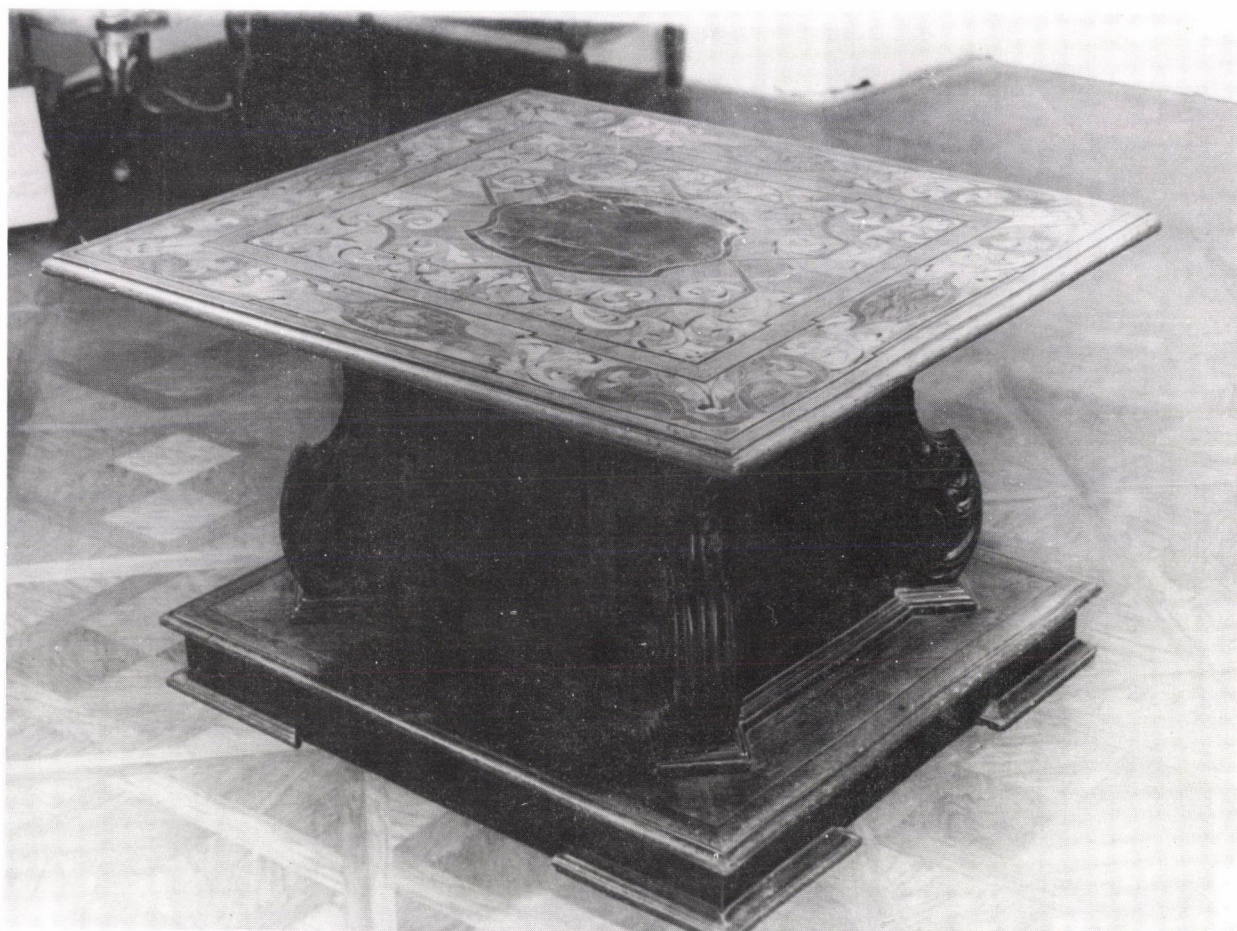
9. Szekrényes asztal (Schrantisch). Talapzata elveszett. Baden (Svájc), 17. század eleje. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum. Fotó: Schweizerisches Landesmuseum

ben készített kisrajzán az almáriom sarokpilasztereiben látható rokokó vonalú díszítmény. Megállapíthatjuk tehát, hogy a 18. században Debrecenben remekként készített szekrényes asztalok architektonikus felépítésükkel és a „kazetta”-motívumra szorítókozó díszítésükkel a 17. század stílusát őrizték meg.

Mely hazai fejlődési menetbe illeszthető a debreceni almáriomos asztal létrejötte?

Radvánszky[17] a magyar 17. századi lakásról azt írja, hogy az „asztalokkal bőven volt ellátva.” A korabeli okmánytárak, családi levéltárak adatai azt bizonyítják, hogy igen sokféle asztalt használtak a 16–17. században: „kerek, négyszögletű, alacsony, magas, hosszas és összerakó asztalokat.” Hogy ezek között akadt-e centrálisan, szekrényel alátámasztott asztal, nem tudhatjuk. Felmerül a kérdés, hogy a Debrecenben 1620-ban megjelenő „Ládás-Asztal” azonos volt-e a 18. századi almáriomos asztallal?

Ha ládás asztalunk centrálisan elhelyezett lábazattal, „ládának” nevezett zárt középrésszel készült (tehát a „láda” a későbbi „almáriumot” jelenti), akkor a két név alatt azonos asztaltípus értendő. Ez esetben architektonikus jellegű, bevezetésének idején rendkívül korszerű, a nyugati típusváltással lépést tartó remeknek számíthatott, s ez egyúttal igazolná a debreceni asztaloscéh működésének magas színvonalát. Ha azonban a „ládás-asztal” kifejezésben a „láda” szót mint olyan ál-fiókot értelmezzük, amely az asztal lapja alatt, magas kávéval körülölelve helyezkedik el, s melyet felülről, az asztallapot letolva lehetett hasznosítani, avagy a „láda” szó az asztal felső részébe helyezett, magas kávéjú, kihúzható fiókot jelent, akkor ez az 1620-ban említett, remekbe készítenő asztal már a késő gótikában kialakult, a 16. században, sőt úri és paraszti használatban még a 17. században is használatos asztaltípus lehetett, melyet a hazai szakirodalom[18] „nagyfiókos”, „kamarás”, „erdélyi” vagy „bölcös” asztalnak nevezett el. Ezek mindegyikének fő jellegzetessége az, hogy támasztékai, amelyeken az asztallap nyugszik, nem centrálisan, hanem kétoldalt helyezkednek el. Ha így van és az 1620-ból való céhelőírás még erre a korábbi, a késő gótikától ismert asztalra gondolt mint ládás asztalra, akkor a típusváltás a „ládásról” az architektonikus kialakítású, középalá-



10. Szekrényes asztal. Délnémet, 1700 körül. Fertőd, Esterházy-kastély



11. Szekrényes asztal (Schrantisch). Svájc, 1700–1725 körül.
Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.
Fotó: Schweizerisches Landesmuseum

építésű „almáriomos” asztal-remekre a két céhszabályzat között eltelt időben, nyilvánvalóan nem 1752-ben, hanem jóval korábban, a 17. század folyamán következhetett be.[19]

A dolgozatomban bemutatott, a 18. század második felében készített retardáló bútor-remekrajzok sok információt őriztek meg éppen konzervativizmusukkal az előző évtizedek ízléséről, egyszersmind bizonyítják a remekelőírásokban általában tapasztalható hagyományhoz kötöttséget. Emez, „egy leegyszerűsített reneszánsz stílus” jegyeit viselő almáriomos asztalokra is vonatkozik Bobrovsky Idának a cívis város iparművészetéről írott megállapítása:[20] „Debrecenben őrizték és generációkon át továbbadták a reneszánsz hagyományt, amely olyan erős gyökereket eresztett, hogy a 17. századon át más törekvés alig kapott mellette hangot, sőt még a 18. század közepéig is érezhető hatása.”

Zlinszkyné Sternegg Mária

1 *Nagybákay Péter*: Céhek, céhemlékek Veszprém megyében. Veszprém 1971, 36.

2 Mindkettőnek teljes szövegét közzétette *Varga Gyula*: Adatok a debreceni asztaloscéh és a népi bútortörténetéhez. In: *Déri Múzeum Évkönyve*. Debrecen 1988, 151–155.

3 Papír, tus, vízfestés. Mérete: 27 cm x 48 cm. A rajzlap jobb alsó sarka hiányzik. Felirat: „Anno 1755 Dje 18 Octobriss Rajz...”, hátlapon „Nr. 1. 1755. Szap. 1908. 259”, ceruzával „Radisics”, újabb írással „Lovassy”. A polgárjog adata: Debrecen, Hajdú-Bihar megyei Levéltár (továbbiakban HBmL) IV. A. 1011/s. I. kötet, p. 251. Feltételezésem szerint Lovasi Mihály a rajzát 1755 október 18-án készítette el, de számunkra ismeretlen körülmények akadályozták a remek elkészítését. Könnyen lehetséges, hogy ennek anyagi okai voltak. A remek bemutatására tíz évvel később, 1765-ben került sor, ekkor „Mester váltást” – 36 forintot – is fizetett. Ez az ún. mesterebéd pénzbeni megváltása, amit a céh olykor engedélyezett, s amely igen nagy összegget jelentett abban az időben. A céhbe állás „olyan óriási anyagi megterheléssel járt, hogy a legények sokszor évekig gyűjtötték a mesterré avatás költségeire valót” (*Nagybákay i. m.*). A remekrajz elkészültének 1755-ös évszámát ezek szerint elfogadhatjuk.

4 Papír, tus. Mérete: 22 cm x 38,5 cm. Felirat: „2. sz. 1758-ból. Nagy János rajza” és aláírása „Nagy Jannos”, hátlapon „2dik Nagy János Rajza 1758”. Polgárjog adata HBmL IV. A. 1011/s. I. kötet, p. 35.

5 Papír, tus. Mérete: 27,6 cm x 35,8 cm. Felirat: „4. sz. 1765-ből. Kapros Sámuel rajza 1765 Dye 12. July”, hátlapon „4dik szám. Ör. Kapros Sámuel Rajza 1765. 12dik July”. Polgárjog adata HBmL IV. A. 1011/s. I. kötet, p. 265.

6 Papír, tus. Mérete: 24,8 cm x 35,5 cm. Felirat: „5. sz. 1768 Dálnoki Pál rajza”, hátlapon „5dik Szám. Dálnoki Pál Rajza 1768 2dik Febr. Anno 1768. 2da February Rajzolta Dálnoki Pál”. Polgárjog adata HBmL IV. A. 1011/s. I. p. 127.

7 Papír, tus, sárga, zöld, rózsaszín vízfestés. Mérete: 30 cm x 45,5 cm. Felirat: „17. szám 1781. Hevesi István rajza”, hátlapon „17 Rajzolta Hevesi István Ao 1781 die 31-A Januar”. Polgárjog adata HBmL IV. A. 1011/s. II. p. 70. Az ostáblához l. *Maros Szilvia*: Táblajátékok. Kiállítási katalógus. Nagytétényi Kastélymúzeum, Budapest 1982

8 Debrecen, HBmL IX. 2/6. 1780.

9 Chur (Graubünden, Svájc), Rätisches Museum. Méretek: magasság: 80 cm, szélesség: 128 cm, mélység: 114,5 cm. Inv. Nr. VIII 3. *Erwin Poeschel*: Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden. Band VII. Basel 1948, 304, 325. kép. *Walter Trachsler*: Bündner Möbel. In: Das Rätische Museum, ein Spiegel von Bündens Kultur und Geschichte. Chur 1979, 292, 302. kép. A fényképek megküldéséért a zürichi Schweizerisches Landes-

museum osztályvezetőjének, Dr. Thomas Loertschernek mondok köszönetet.

10 *Franz Windisch-Graetz*: Möbel Europas. Renaissance und Manierismus. München 1983, 124.

11 Felhasználva a következő biblikiadásokban: Wittenberg, Hans Lufft 1541, Leipzig, Nicolaus Wolrab 1541 és 1544, Nürnberg, Berg und Neuber 1550 és 1560. *Hanna Dornik-Eger*: Albrecht Dürer und die Graphik der Reformationszeit. Wien 1969, 51, 63. sz., 51. kép.

12 Chur, Rätisches Museum. Méretek: m.: 84 cm, sz.: 144 cm, mélys.: 122,5 cm. L. *Poeschel i. m.* 304–305, 326. kép.

13 Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Inv. Nr.: LM 2547. Méretek: m.: 79 cm, lap: 130 x 130 cm.

14 Fertőd, Esterházy-kastély, ltsz.: 52.40.1. Méretek: m.: 77 cm, sz.: 124 cm, mélys.: 112 cm. Az asztalra, mely a budapesti Városgondnokságtól került Fertődre, Dr. Georg Himmelheber hívta fel figyelmemet 1980-ban, amiért ezúton is köszönetet mondok. Az asztal fényképét Bak Jolán múzeumigazgatónak köszönöm.

15 *Heinrich Kreisler*: Die Kunst des deutschen Möbels. I. Band. München 1968, 266–267.

16 Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Inv. Nr. LM 9013. Méretek: m.: 81 cm, sz.: 135 cm, mélys.: 95 cm. Diófa.

17 *Radvánszky Béla*: Magyar családélet és háztartás a XVI–XVII. században. Budapest 1896, I. 17.

18 *Bárányiné Oberschall Magda*: Magyar bútorok. Budapest 1944, 21; *Szabolcsi Hedvig*: Régi magyar bútorok. Budapest 1954, 16; *Vadászi Erzsébet*: Ungarische Kastentische. Ars Decorativa 4. 1976, 7–31; *Kovalovszki Júlia*: Gótikus és reneszánsz bútorok. Budapest 1980, 22.

19 A nehezen eladható szekrényes asztalt Debrecenben 1769 táján válthatta fel az új, kötelező remek, a barokk stílusban készítenő, három pilaszterrel tagolt, kétajtós ruhásszekrény, „almárium”, mely Király Ferenc 1769-ben készített kisrajzán szerepel. (Ennek ellenére – mint tudjuk – Hevesi István 1781-ben szekrényes asztalt készített remekbe. Ennek oka az lehetett, hogy azt a céh jóváhagyásával megrendelésre csinálta, remekét így el tudta adni.) Csonka Sámuel debreceni asztaloslegény 1770-ben készített almáriumos rajzának hátoldalán pedig ezt olvassuk: „Mint hogy már az olyan asztal, a minéműt eddig remekben készitettek, nem kelendő, approbaltatik projektuma a B. Asztalos Czéhnek, hogy azon asztal helyett, a szokott Ládán kívül illyen almáriumot csinállyanak a Czéhbe állók remekbe, mellynek magassága 3 Sing, Szélessége pedig két Sing és 15 Czoll legyen a mint magok projectálták. Debr. in Senatu 28. Januar 1771.”

20 *B. Bobrovsky Ida*: A XVII. századi mezővárosok iparművészete. (Kecskemét, Nagykőrös, Debrecen) Budapest 1980, 97.

DER SCHRANKTISCH ALS DEBRECZINER MEISTERSTÜCK

In der ostungarischen Stadt Debrecen (Debreczin) erhielten die Tischler ihre erste, aus 29 Artikeln bestehende Zunftordnung im Jahre 1620. Der zweite Artikel – im Aufsatz im Wortlaut wiedergegeben –, erläutert die damals üblichen zwei Meisterstücke, einen Tisch, „ládás asztal” benannt, was wörtlich übersetzt ein „Tisch mit Truhe“, „Tisch mit Lade“ bedeuten würde, dann eine ellenbreite Truhe oder ein Brettspiel. Die nächste, im Jahre 1752 abgefasste (nur im Konzept überlieferte) Zunftordnung der Debrecziner Tischler charakterisiert im dritten Artikel umfassend die vorgeschriebenen Meisterstücke: einen Tisch aus Eichenholz „unten mit einem Schrank“ = „almárium“, was dem heutigen „szekrény“ (Schrank) entspricht, versehen, in der Zarge des Tisches mit acht „geheimen Lädchen“ ausgestattet und eine aus Eiche verfertigte ellenbreite Truhe. Für die Vollendung dieser zwei Meisterstücke waren zwei Monate vorgeschrieben. Im selben Artikel wird auch ein Riß der Meister-

stücke verlangt. Dank dieser Verordnung befinden sich im Debrecziner Déri Museum 124 zwischen den Jahren 1755 und 1865 entstandene Möbelentwürfe, wovon die chronologisch ersten vier Zeichnungen und eine Fünfte aus späterer Zeit, die vorgeschriebenen zwei Meisterstücke, einen Schranktisch und eine kleine Truhe, im fünften Riß statt der Truhe ein Spielbrett, vorweisen. Jedes Blatt ist datiert und trägt den Namen des Stückmeisters. Dies sind in 1755 Mihály Lovasi (Abb. 1), in 1758 János Nagy (Abb. 2), in 1765 Sámuel Kapros (Abb. 3), in 1768 Pál Dálnoki (Abb. 4) und in 1781 István Hevesi (Abb. 5). Die Publikation befaßt sich in erster Linie mit den auf diesen Meisterrißsen abgebildeten Schranktischen.

Die mit Sockelplatte und zentraler Stütze architektonisch geprägten Debrecziner Schranktische, welche untereinander gleichartige Merkmale aufweisen, haben Spätrenaissance-Charakter. Da in Debrecen keine derartige Tische erhalten

geblieben sind und da wir bis heute auch nicht über die Existenz eventuell vorhandener, in Ungarn verfertigter Exemplare Bescheid wissen, werden im Aufsatz als vergleichbare Beispiele aus dem Schweizer Bereich stammende Schranktische aus den Jahren zwischen 1500 und 1725 herangezogen.

Der um 1500 zu datierende, in Flachschnitt dekorierte gotische Schranktisch aus dem Churer Rathaus (Anmerkung Nr. 9, Abb. 6) und der ebenfalls von dort stammende Renaissance Tisch aus dem Jahre 1591, dessen Schränkchen mit Einlegearbeit und kannelierten Ecksäulen geschmückt ist, sind von hohem Seltenheitswert (Anmerkung Nr. 12, Abb. 8). Ein drittes Beispiel, ebenfalls ein repräsentatives Stück, ist der aus dem Badener (Aargau) Rathaus stammende Schranktisch, welcher ursprünglich – wie alle diese Tische –, auch eine Sockelplatte besaß (Anmerkung Nr. 13, Abb. 9). Nach Behauptung Kreisels (Anmerkung Nr. 15), hielt sich diese Schranktischform mit Sockelplatte und geschlossenem Mittelkästchen noch bis ins späte 17. Jahrhundert. Diese Feststellung muß nun korrigiert werden, allein schon durch den im Zürcher Wohnmuseum (Bärengasse) ausgestellten, zwischen 1700 und 1725 datierten Tisch mit kastenförmig ausgebildeter zentraler Stütze (Anmerkung Nr. 16, Abb. 11).

Nach den Meisterrissen zu urteilen erscheint der schlichte, spätreneissancehafte Schranktisch in Debrecen um die Mitte des 18. Jahrhunderts den ausländischen Parallelen gegenüber einfacher und in eigenartiger Form. Eine barocke Bereicherung bilden die „Kassetten“ imitierenden geometrischen Muster, eine aus Profilleisten aufgesetzte Fünf- und Sechseckzier (noch reicher an den Truhen), welches Motiv im Verlauf des 17. Jahrhunderts eine besondere Rolle spielte. Die fünf Zeichnungen der architektonisch gegliederten, in der Ausschmückung auf das

„Kassettenmotiv“ sich beschränken Schranktische haben den Stil des 17. Jahrhunderts konserviert. Ein Element, das doch auf das 18. Jahrhundert hinweist, ist die fassonierte Füllung am Schrankteil, die bei Abb. 2 und 5 dann noch besonders stark einschwingt.

Es stellt sich die Frage, wann hat man mit der Verfertigung solcher, den Schweizer Parallelen ähnlichen Schranktische in Debreczin begonnen?

Höchstwahrscheinlich sind uns in den nun publizierten Zeichnungen die letzten Exemplare eines langdauernd (von 1620 bis etwa 1769) geforderten Meisterstückes im Bild erhalten geblieben. Die Benennung der ersten Debrecziner Tischlerordnung aus dem Jahre 1620 „Tisch mit Truhe“ („Tisch mit Lade“) und die Bezeichnung der zweiten Zunftordnung aus 1752 „Tisch mit Schrank“ beziehen sich auf die selbe Möbelsgattung, also auf die architektonisch gestalteten, mit zentralem Unterbau versehenen Tische.

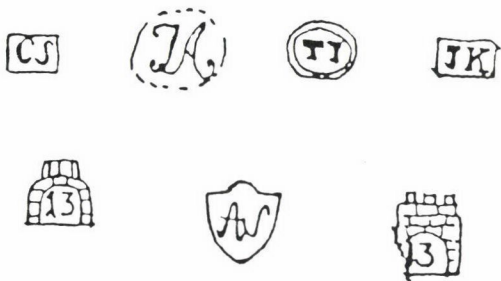
Wäre jedoch die erste Bezeichnung nicht mit dem „Tisch mit Schrank“ der zweiten Ordnung identisch, so mußte in der ersten Ordnung von 1620 wohl ein noch spätgotischer Kastentisch auf Wangengestell gemeint sein, oder ein Kastentisch ohne „Wangen“ also ohne massive Bretter, sondern mit auf Kufen gestellten, mit Streben versehenen, doppelten Pfostenfüßen. Die Stilwandlung, gleichzeitig ein Typuswechsel von diesem zum Schranktisch mit architektonischem, zentralem Unterteil, vollzog sich dann in der Periode zwischen den zwei Ordnungen. Das ist wahrscheinlich noch im 17. Jahrhundert geschehen. Laut den vorhandenen Meisterrissen setzt ein neuer Typus, nämlich der zweitürige, mit drei Pilastern gegliederte Kleiderschrank als Meisterstück im Jahre 1769 in Debrecen ein.

KÍSÉRLET NÉHÁNY MAGYARORSZÁGI ÖTVÖSJEGY FELOLDÁSÁRA IV.

PÉCSI ÖTVÖSÖK

Korábbi közleményeim[1] folytatásaként magángyűjteményekben talált új ötvösjegyeket, illetve jegyváltozatokat kívánok bemutatni és megkísérlem az új jegyek feloldását, de most egyetlen város, Pécs ötvöseire korlátozottan. A már közölt jegyek esetében most is általában Kőszeghy Elemér jegykönyvére[2] hivatkozom a jegy ottani folyószámával.

Az új jegyek, melyek a kiindulást adták az átfogóbb kutatás elindításához, illetve a kutatás során kerültek elő, az alábbiak:



Magángyűjteményben találtam pécsi próbajeggyel (K:1612) és eddig közöletlen CS mesterjeggyel három kávéskanalat, amelyek a próbajegy tanúsága szerint az 1810-es években készültek.

Ugyancsak magángyűjteményben őriznek egy védett,[3] kisméretű kávéskannát, amelynél a pécsi próbajegy (K:1610) mellett IA mesterjegy, (talán a K:1617 jegy változata?) található. Sajnos ezt a jegyet domború alapra ütötték és ezért körvonala nem látszik pontosan.

A BÁV-tól került budapesti magángyűjteménybe hat evőkanál, melyek közül négyen TI mesterjegy és a K:1615 pécsi próbajegyhez rendkívül hasonló próbajegy (csak a „13” egyesének rajza nagyobb a Kőszeghynél közölnél), kettőn pedig Diana-fejes 1867 utáni fémjelzés és JK mesterjegy található. Ugyanez a TI mesterjegy található egy másik budapesti magángyűjtemény tálaló kanálján is.

Budapesti árverésen szerepelt[4] a K:1612 próbajegyhez hasonló új pécsi próbajeggyel egy cukorszóró, amelynek teljesen sima, hengeres testére bajonettzárral csatlakozik a lapos, áttört, középen visszahajló plasztikus levelekkel díszített fedél. A fenekén a próbajegy mellett AV (?) mesterjegy volt látható.

Új pécsi próbajegy szerepel Josephus Mayerhoffer K:1618 mesterjegyével jelzett, azonos készlethez tartozó hét evőkanálón a budapesti műkereskedelemben és egy magángyűjteményben.

A török kiűzésével kezdődő korszak[5] pécsi ötvöseiről Kőszeghy és Kapossy munkája, valamint Somogyi Árpád tanulmánya[6] alapján mintegy 26 nevet tartal-

mazó mesternévsor állítható össze, ami még kiegészíthető a pécsi székesegyháznak 1794-ben kereszttelőkutat készítő Aichinger Simonnal.[7] Kőszeghy közöl még további két feloldatlan mesterjegyet is (K: 1617, 1619). A különböző időpontokban Pécsen működő iparosok számát megadó összeírások[8] közül az 1752-es, 1828-as, 1832-es összeírásban szereplő ötvöslétszám nagy biztonsággal lefedhető e névsorral, de az 1845-ös és 1848-as már nem. A feloldatlan mesterjegyek szempontjából különösen fontos 18/19. század fordulója körüli évtizedekből nem ismerek publikált összeírást és ezért csak sejtteni lehet (lehetett), hogy ezekre az időszakokra vonatkozóan hiányos az eddig összeállított névsor, amely alapján nem lehet az új, illetve a már eddig is ismert, de feloldatlan mesterjegyeket feloldani.

Publikált összeírások hiányában kézenfekvő az anyakönyvek átnézése. Az anyakönyvek alapján történő kutatás azonban számos buktatót is rejt:

- Az anyakönyvben csak ritkán és következtetlően jelzik, hogy az illető mesterember mester (magister) vagy legény (sodalis).

- Gyakran következtetlenség látszik a mesterség megjelölés is. Egyes városokban például az ötvös (aurifaber) és a sárgarézműves (aurichalcharius, aerifusor, faber aerarius, fibularius) megnevezést ugyanannál a mesternél váltakozva használják. Győrtött ezekben az estekben mindig sárgarézművesekről van szó.[9] Pécsen úgy látszik, mintha a 19. század előtt nem dolgoztak volna sárgarézművesek, legalábbis az anyakönyvben a magyar nyelvű anyakönyvezés bevezetése előtt csak elvétve fordul elő egy-egy, pedig az összeírások tanúsága szerint itt is működtek.[10] Lehet, hogy az anyakönyvekben nem különböztették meg a sárgaré- és a vörösrézműveseket (cuprarius, cuprifaber), ugyanis vörösrézműves elég sok működött Pécsen és az anyakönyvekben is szerepelnek, de az is feltehető, hogy az ötvösnek jelzetek között sárgarézművesek is megbújnak.[11] Hasonlóan nehézséget okoz egyes esetekben az aranyozó (inaurator) és aranyműves (aurifaber) foglalkozás-megnevezés keverése is. Erre is akad példa Pécsen. Ezek teljes kiszűrése csak egy másik forráscsoport segítségével lenne lehetséges, de ahol az anyakönyv véletlenül utal ilyesmire, ott megemlítem.

- További nehézséget okoz a korai időkben a családnevek (vezetéknévek) bizonytalansága. Mivel ekkor még az alsóbb társadalmi rétegekben és különösen a török uralom alól frissen felszabadított területeken, illetve a felszabadulás után beköltözött vagy helyben maradt idegen etnikum (Pécsen szerbek, horvátok és más délszláv csoportok) körében a családnev helyett gyakran szerepel foglalkozás, nehezen eldönthető, hogy például az Ötvös megnevezés vagy ennek horvát megfelelői, a Kujundzija,

Kulundzija[12] esetén, melyek az anyakönyvben a legkülönbözőbb írásmóddal jelennek meg, a foglalkozást jelzik-e, vagy ezek már a foglalkozástól elváló családnevek.[13] Foglalkozásra gyanakodhatunk, ha ugyanannál a személynél ez hol magyarul, hol horvátul fordul elő a latin nyelvű anyakönyvben. Viszont ebben az esetben azt is mérlegelni kell, hogy egy vagy két különböző személyről van-e szó. Továbbra is nyitva marad viszont az esetleges családnév kérdése és felmerülhet, hogy a délszláv etnikum körében nem használták-e apai névből képzett családneveket. (Például Mariánus Ötvös vagy Mariánus Kulungya fia volt-e Thomas Marianovic?) Vállalva az esetleges tévedéseket, ezeket a mestereket is felvettem az alábbi ismertetésbe.

– Mivel az anyakönyvek egyes időszakokban nem jelzik a foglalkozást, előfordulhat, hogy rövid ideig működő mesterek ezen forrás alapján elszikkadnak. Ezért az így összeállított mesternévsor sem tekinthető teljesnek.

– Az anyakönyvekben, különösen a 19. század előtt, ritkán jelzik, ha valaki nem az adott városban illetékes. Különösen igaz ez a keresztszülők és a házassági tanúk esetén. Ezért, főleg a csak egy-egy alkalommal előfordulók esetén, könnyen keveredhet az adatok közé más-hol élő és dolgozó mester is, hiszen a céhlevél tanúsítja, hogy a pécsi céhhez vidéki mesterek is tartozhattak. [14] Ezek kiszűréséhez is másik forráscsoportra van szükség.

Az alábbiakban megpróbálom a Pécsen működött ötvösök adatait a korábban már idézett irodalom, továbbá Madas Józsefnek a pécsi belváros és a budai külváros telkeinek és házainak történetét feldolgozó munkái[15] és az anyakönyvek alapján összefoglalni. Ahol nem szerepel hivatkozás, ott mindig anyakönyvi adat szerepel.[16]

Az 1695. évi összeírásban szerepel *Marianus Aurifaber*. Ekkor emeletes háza volt a pécsi belvárosban, emellett 5 kapás szőlővel, kerttel és 4 hold szántófölddel is rendelkezett. 1698-ban *Marianus Kojungja* néven szerepel a helyben született mester. Még 1714-ben is említik a városi tanács jegyzőkönyveiben.[17] Az anyakönyvben *Marianus Kuluncsia* (Kulungja, Kulungyia, Kulungya) 1690-ben kerül elénk.[18] 1690. szeptember 1-én keresztelik Ilona (Helena) nevű feleségétől Máté (Matthaeus) nevű fiát, majd ezt követően ugyancsak tőle Jánost (Joannes 1696. január 8.) és Miklóst (Nicolaus 1698. december 5.). Korábban már született két leányuk is, de keresztelésük adatait nem találtam meg. Orsolya (Ursula) 1708. május 1-én ment férjhez a vukovári Gergovics Mihályhoz, Mária 1713. február 19-én Lorencevich Lukácshoz. Valamikor Miklós fia születése után elveszti feleségét, mert Mariánus Ötvös (!) 1703. június 3-án feleségül vette a nála mintegy 20 évvel fiatalabb Latinecz Katalint (Catharina Latinecz). Második feleségétől csak egy fia született, a keresztelő (1710. február 6.) után két nappal meghalt Mátyás.[19] *Marianus Kuluncsia* 1721. július 4-én halt meg 70 éves korában. Özvegye 5 évvel élte túl: 1726. december 9-én halt meg. Ötvös Marinko 1697. augusztus 29-én belvárosi házrészét 30 forintért a pálosoknak adta el. Azonban még az 1712-es összeírásban is háztulajdonos Marinko Konjugy a belvárosban. A telek egy részét Marincsics Anna Mária és fia, József adták el 1714. április 6-án 15 forintért. Egy másik háznak, amelyik az 1722-es telekkönyvben 19. számon szerepel, Kolunzia Marian özvegye a tulajdonosa. Ezt 1736. február 17-én 12 forintért vették meg.[20]

Az 1695-ös összeírásban szerepel Mátyás mester is. Kétszer is felvették a jegyzékbe Kujundzsia Mátyás és

Kulungia Mátyás névvel, másodszer két emeletes városi házával kapcsolatban.[21] Az anyakönyvek sem segítenek tisztázni, hogy egy vagy két Mátyás nevű ötvös dolgozott-e ekkor Pécsen. Kulungyia Mátyás és Ilona Mihály nevű fiát 1697. szeptember 27-én keresztelték, Kolugi Mátyás és Orsolya leányát, Krisztinát 1715. május 18-án. Időközben 1697-ben és 1698-ban Kulungya Mátyás Blasevics Franciskával keresztszülő, 1727. november 7-én pedig Csulungia Mátyás 70 éves feleségét, Máriát temetik. Julancsy Mátyás (aki valószínűleg azonos az ötvössel) 1718. július 11-én 58 forintért egy házat vett a belvárosban, amelyik az 1722-es telekkönyvben a 368. számon Julancsy Máté nevén van, de az 1727-es összeírásban már Csulancia Mátyásé. Az 1737-es összeírás idején már nem ő a tulajdonos.[22] (Lehet, hogy 1722-ben elvették a keresztnévet.)

Az 1695-ös összeírás említi Tamás mestert (Thomas Aurifaber). 1698-ban a horvát származású Thomas Ötvöst írják össze.[23] Thomas Kuluncsiának és feleségének, Susannának Marcus (Márk) nevű fiát 1697. augusztus 10-én keresztelték meg.

Ugyanez az 1695-ös összeírás említi Ötvös Lukácsot is,[24] de az anyakönyvben már hamarabb feltűnik. Lucas Kulungya (Kuluncsia, Ötvöss) és Martha fiát Joannest (Jánost) 1690. december 16-án keresztelték, leányukat, Annát 1695. április 30-án, Helenát 1697. december 22-én. Mikor Anna 1713. november 19-én először férjhez ment, apja már nem élt. Házassági tanúja Radnics Simon volt. Férje Szakolczay János, aki házassági tanú volt 1714. április 15-én, amikor Lucas Kulungja özvegye, Mária férjhez ment Verbosz Mártonhoz. Mária halálának időpontját nem ismerem, de 1708. november 19-én a szigeti külvárosban lakó Lucas Ötvös feleségül vette a pécsi Szabó Mátyás leányát, Ursulát. Eszerint Mária vagy már ötvösünk harmadik felesége volt, vagy két Lukács nevű ötvös is volt. Lucas Kulungya leánya Anna, 1717. január 7-én már Nicolaus Fizer felesége lett.

1695-ben Zlatar Máté (Mato Kojunja) szerepel az összeírásban, aki 1698-ban azt vallotta, hogy már a török időkben is a városban lakott.[25] Az anyakönyvben nem találtam adatot róla.

Már 1693-ban szerepel egy összeírásban Simon Kojungja, aki a Száván túlról érkezett, de még fiatal korában telepedett le Pécsen.[26] Simon Kojungya (Simon Ötvös) és felesége, Anna fiát, Jánost 1695. december 28-án, Balázst 1699. február 2-án keresztelik. Mesterünk 1707 előtt meghalt, mert özvegye ment férjhez 1707. november 20-án Petrus Orlovics cipészmasterhez (cuthurnarius magisterhez). Talán az ő munkája Jefrem Jankovic Tetovac mohácsi szerb ortodox püspök evangéliumos könyvének verete 1695-ből.[27]

1698. és 1712. között, úgy látszik, nem volt összeírás Pécsen, mert számos olyan ötvös található ez időtől az anyakönyvben, akit összeírás nem említ. Ezek némelyike bekerült az 1697-ben megkezdett polgárkönyvbe, de sokuknak polgárjoguk nem lévén, ebből is kimaradtak. Hogy ezek önálló mesterek, vagy csak legények voltak-e, egyelőre nem dönthető el.

Blasius (Balázs) Kulungia (Kulancia) 1692-ben és 1694-ben keresztapa, mellette előbb Dorothea, később Francisca a keresztanya, de nem biztos, hogy bármelyikük is felesége lett volna.

Marcus (Márk) Chulungia és Anastasia (Stoia) gyermekei György (Georgius 1693. április 16.), Magdolna (Magdalena 1694. június 27.) és Katalin (Catharina 1698. október 7.). Marcus Kulungyia özvegye 1727. március 11-

én halt meg. Marcus Kulangyia (Csulancia) és Clara 1692 és 1697 között több alkalommal keresztszülők. Marcus Csulancia özvegye, Clara 1711. november 11-én Jacobus Pinczeheli (Pincehelyi Jakab) felesége lett. Így tehát két Márkus ötvös is volt, hiszen ellenkező esetben 1727-ben Pincehelyi Jakab feleségének vagy özvegyének halálát kellett volna anyakönyvezni.

1714. augusztus 3-án keresztelték meg Adamus Eötvös és Clara fiát Franciscust (Ferencet). Róluk több adat nincs.

Két Márton nevű ötvös is van az anyakönyvben.

Martinus Ötvös (Kolunczia) és Helena fiát, Nicolaust 1704. december 6-án keresztelték. Lányuk Marianna, akinek születési évét nem találtam meg, 1729. június 30-án Gregorius Bozó (Bozó Gergely) felesége lett. Apja ekkor már nem élt, anyja pedig ugyanezen év november 7-én halt meg.

Martinus Ötvös (Eötvös) és Catharina gyermekei Petrus (1704. június 22.), Mathias (1710. február 7.) és Catharina (1712. június 6.). Martinus Kuluncsics 1723. június 6-án feleségül vette Margaretha Mitsárt. Ő lehet, hogy azonos a második Martinus Ötvössel, mindenesetre legalább két Márton ötvös működött Pécsen.

Stephanus Kolungia és Margaretha fiát, Michaelt 1691. szeptember 9-én keresztelték meg. Stephanus Ötvös egyhónapos leánykája, Éva 1708. május 3-án halt meg. Édesanyja neve nincs az anyakönyvben. Stephanus Kuluncsics özvegye, Maria 1718. május 8-án ment férjhez az Udvardról származó Bosanovich Györgyhez.[28]

1713-ban Mutanczia Antalnak volt háza a budai külvárosban.[29]

Az 1697-ben megnyitott polgárkönyvben jelenik meg az első német származású ötvös. Holzmann Miklós Keresztély (Nicolaus Christian) az alsó-ausztriai Hainburgból érkezett.[30] Polgárjogot a 17. század végén kaphatott. 1722-ben már nem élt. Ekkor ugyanis özvegyét temették 70 éves korában.

A pécsi polgárkönyvben találjuk Juro Cholangiát és Georgius Cholangiát.[31] Az utóbbiról az 1698-as összeírásban azt találjuk, hogy boszniai eredetű, de már a török időkben is Pécsen lakott.[32] Az anyakönyvekből legalább két György nevű mester rekonstruálható.

Georgius Kolungya és Agatha leánya, Lucia 1690. december 12-én született. Agatha nem fordul elő többször és ha felteszük, hogy leánya születése után meghalt, férje újraházasodva, bármelyik alább következő Georgius Kolungyával azonos lehet. Ha nem, úgy három Georgius Kolungyával kell ez időben számolni.

Georgius Csulancia (Csulancha) és felesége, Margaritha keresztszülők voltak 1698-ban és 1710-ben.[33]

Az 1621 körül született és 1721. május 2-án meghalt Georgius Csulangya (Csulancia) és az 1720. december 16-án meghalt Catharina leánya, Catharina 1713. február 5-én házasodott meg Paulovicz Mihállyal.[34] Házassági tanújuk Radnics Simon volt.

Az 1712-es összeírás említi először Liebl Farkas Jánost. 1713-ban kapott polgárjogot a bécsi származású ötvös, aki mesterségét is szülőhelyén tanulta.[35] de már sokkal korábban megjelent az anyakönyvben. Joannes Wolfgangus Lieb (Liebel, Liebl, Lebel, Lebely, Lebl, Lebe, Leeb, stb) 1674 körül született és 1744. május 9-én halt meg. Első felesége,[36] Anna Margaretha erdélyi szász volt (Saxonissa ex Transsylvania). Lehet, hogy Lieb vándorlása során Erdély érintésével jutott Pécsre. Négy lányuk született.[37] Anna Margaretha 47 éves korában 1719. március 22-én halt meg. Lieb már 1719. november

5-én újra megnősült. Feleségül vette Rosina Pruknert. Hat gyermekük közül csak a legfiatalabb érte meg a felnőttkort. Második felesége jóval túlélte mesterünket, csak 1772. december 26-án halt meg 100 éves korában, ha hihetünk az anyakönyvnek. Mesterünk még szerepel az 1732-es összeírásban.[38] Az 1712-es összeírásban Liebl aranyműves háztulajdonos a belvárosban. Ez a ház az 1722-es telekkönyvben, majd az 1727-es összeírásban is a nevében van. 1734 körül a telket valószínűleg örökösödés miatt megosztották. Az egyik rész kikerült a család tulajdonából, a másik rész az 1737-es összeírásban Székel János Eötvös nevében szerepel. (Lehet, hogy Lieblt ekkor első felesége után erdélyi származásának tartották?) 1748-ban már özvegy Lieblné a tulajdonos és 1764-ben özvegy Rozina. 1774-ben a ház már másé. Liebl aranyműves nevében az 1734-es összeírásban egy másik ház is szerepelt, amit 1742. október 5-én 100 forintért eladott.[39]

Az 1712-es összeírás említi Giunczia Simon nevét is, aki azonos azzal a Radnics Simonnal,[40] akinek már munkásságáról is fogalmat alkothatunk.

Simon Radnics (Radnits, Radnich, Radnicz, Rodenich) aurifaber Illyricus 1683 körül született és 1743. április 21-én halt meg Pécsen. Valószínűleg a fent említett Simon ötvös fia volt, ahogy erre már Somogyi is gondolt.[41] A mesterséget apjánál tanulhatta, mert amikor 1701. április 25-én Neso Živanovichhoz szegődik két évre,[42] már jócskán legénykorban volt. Valószínűleg már Budán megházasodott, mert Mária nevű leánya, aki 1725. november 18-án nemes Orlovich János[43] felesége lett, 1708 körül született, amikor Simon Radnics még nem tért vissza Pécsre.[44]

Az 1712-es összeíráskor már Pécsen működött, Buczia kereskedő üzletét bérelte, ott rendezte be műhelyét. A pécsi polgárok közé 1713-ban jegyezték be.[45] Katalin asszonytól sorban születtek gyermekei. A felnőttkort csak Nicolaus (1712. január 18.) és Paulus (1716. július 14.), a későbbi ötvös, érték meg.[46] Első feleségét 1721. január 8-án temette el, de már február 15-én újra megnősült. Máriát, a fiatal özvegyet vette feleségül. Tőle hat lány és két fiú született. Az 1722. április 2-án született Anna 1741. szeptember 3-án Michics András özvegy szabómester felesége lett. További három lány is felnőttkorba került, míg a többi gyermek korán meghalt.[47] Mária sem élte túl férjét, 1740. július 9-én meghalt. A városbíró Radnics Simon aranyművesnek 75 forintért egy, a város tulajdonát képező házhelyet adott el 1713. április 12-én. Ez az 1722-es telekkönyvben 153. számon Radnics Simon aranyműves nevében van, míg az 1737-es összeírásban Radnics Simon Eötvös a tulajdonos. Örökösei adták el 1746. január 21-én 900 forintért. Korábban tartozás fejében is kapott egy beépítetlen belvárosi telket, de ezt 1720. december 21-én eladta.[48]

Radnics Simon sokoldalú mester volt. Az ötvösség mellett órásként és bronzöntőként is tevékenykedett. 1712-ben a pécsi városháza toronyóráját javította és amikor 1713-ban háztelket vett, mint órás- és ötvösmestert írták be a jegyzőkönyvbe. Valószínűleg a budai céh vidéki mestere volt, mert Blasevich (Elysowiz) János nevű inasát a budai céh előtt szegődttette. Ez az inas nála.[49] 1722-ben is órásként került a tanács jegyzőkönyvébe. 1723-ban pedig jogtalan üzletek miatt bírságolják. Említik másik inasát is, akit verekedés miatt büntettek 1725-ben, de sajnos név nélkül.[50] Ekkor már nem kellett

1720

Radnics Simon

Id: 22 Gulden Zerstörung und Zerstörung.
 Die goldenen, erhaltene in goldene
 pfeilbrenn. Von dem H. Johann Simon
 erzeugete für die H. Johann
 Simon Johann Ferdinand de. Jannet
 gewaschen goldenen fahd dritten. Von
 ein lobstündigen dritten stoffen.
 zollenden erzeugete für mit.
 goldenen 5 dritten In 25 März 1720

22

Radics Levéltár
E szekció

Simon Radnics
Aurifaber

1. Radnics Simon nyugtája 1726-ból. Budapest, Magyar Országos Levéltár

Budán szegődtetni a pécsi inasokat, mert 1724-ben a pécsi ötvösöknek kiadták a budaiak 1696-ban kelt céhlevélét és ettől számítható a pécsi céh önálló működése.[51] A céhlevél kiállítását egyébként hárman kérték: Radnics Simon, Liebl János és Kollarovics András.[52] Radnics szerepel az 1732-es összeírásban.[53] Munkáin szívesen alkalmazott zománcot. Zománc díszíti a pécsi ferences atyáknak 1733-ban adományozott aranyozott vörösrézből készült kelyhét, ami a Magyar Nemzeti Múzeumba került,[54] valamint a szigetvári templom kelyhét is.[55] Szerémségi kolostorokból került a belgrádi Iparművészeti Múzeumba bronz trichionja és dicherionja.[56] 1726-ban arany nyakláncot és egy cibóriumot készített báró Jani (Janny) Jakab Ferdinánd címzetes samandriai püspöknek és bátai apátnak. Az ezért járó 22 Gulden munkadíj átvételéről pecséttel ellátott nyugtát állított ki.[57] A Pécs környéki templomokban valószínűleg további munkái is azonosíthatók lennének.[58]

Radics ötvös György nevű fia (Georgius filius aurifabri Radics) 1747. augusztus 9-én 5 éves korában halt meg. Sajnos az apa keresztnéve nincs az anyakönyvben, így csak találgathatunk, ki lehet. Radnics Pál első gyer-

meke, legalábbis, akit az anyakönyvben megtaláltam, az 1743-ban született László. Ellenben 1742. március 14-én Radics Simon és felesége, Anna György nevű fiát keresztelték. Ez a Radics Simon nem azonos az előbbi ötvössel, de foglalkozását sehol nem említi az anyakönyv, bár élete a 60-as évekig követhető.[59] Lehet, hogy szintén ötvös volt, de ez egyelőre nem igazolható.

1725-ben Joannes Ötvös házassági tanú. Joannes Kolungya 1727. február 9-én feleségül vett egy özvegyet, Catharinát. Lehetséges, hogy ez a János azonos Simon Ötvös 1695-ben született fiával, aki bátyjával ellentétben már nem tanulhatott apjánál, annak 1707. előtti halála miatt. Radnics (Rothnitsch, Rathneits) János 1707-től Budán inas. 1719-ben mesterfelvételért folyamodik.[60] Ennek sikertelensége után költözhetett vissza Pécsre. 1727 utáni sorsa ismeretlen. Talán ő az a Radics János, akinek háza a budai külvárosban 85. számon szerepel az 1722-es telekkönyvben. A ház 1724-ben leégett és 1727-ben már más néven van.[61] Lehetséges azonban, hogy az anyakönyvi adatokban szereplő Joannes Ötvös azzal a Csosicz János aranyművessel azonos, akinek az 1712-es összeírásban már háza volt a belvárosban. A ház az 1722-es telekkönyvben 295. számon Csosicz János háza, azon-



2. Radnics Simon: Kehely, 1733.. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum

ban az 1727-esben már Szkocsics Lukács szabóé, aki lehet, hogy a fia volt. A ház még sokáig szerepel a család tulajdonában (1740: Csosics Ignác, 1746: Csoszics Izsák).[62] Mindenesetre úgy látszik, hogy az 1720-as években két János nevű ötvös is lehetett Pécsen.

Radnics Simon kortársa volt még az 1714-ben polgárjogot kapott Lastozi Mojses is,[63] akiről azonban az anyakönyvek adatot nem tartalmaznak. 1718-ban házassági tanúként fordul elő először Kolarovics (Kolarovich) András, aki mesterségét Eszéken tanulta.[64] 1719. augusztus 29-én kapott polgárjogot.[65] Feleségétől, Katalin asszonytól egy fia és három lánya született: Máté (vagy Mátyás, 1720. szeptember 21.), Anna vagy Mária (esetleg Anna Mária, 1723. március 8.), aki 1746. január 17-én Tujner Mátyás kőműves felesége lett, Rosalia (1726. január 27.) és Catharina (1733. február 26), mind felnőtt. Kolarovics András az 1732-es összeírásban még szerepelt,[66] de felesége halálakor, 1747. szeptember 24-én már nem élt. Az 1722-es telekkönyvben belvárosi ház és telek van Colaroviz András nevében. Ez a ház az 1727-es és 1734-es összeírásokban Kolarovits Andrásé. A telek keleti részét Collarics Katalin adta el 1746. március 1-én 37 forintért. (Kolarovits András ekkor már valószínűleg nem élt.) A ház 1748-ban Kollarovits Mátyásé, aki valószínűleg ötvösünk fia, de 1752-ben már más néven van.[67] Ez a Kollarovits Mátyás nem azonosítható a későbbi ötvössel.

Az 1720-as, 30-as, 40-es években több más Ötvös vagy Kulungya nevű „ötvös-gyanús” mesterre is akadhatunk a forrásokban.

1722. január 13-án Gudanczia Tádé eladta a budai külvárosban lévő házacsckáját 14 forintért.[68]

1728. december 16-án 28 éves korában halt meg Josephus Ötvös. Más adat róla nincs.

A Mohácsról származott Michael Kuluncsia (Kolungich, Kulungya, Koluncsics) 1718. január 30-án kötött házasságot Kovács Péter leányával, Annával. 1719. február 12-én már újból nősül. Felesége Szakács Gergely leánya, Ursula. Tőle születik János fia 1723. december 26-án. Ez a felesége is korán halhatott meg, mert már Erzsébettől születik Mária nevű leánya (1726. október 30.) és Catharina is, aki 1727. szeptember 25-én halt meg. Michael Ötvös még 1732-ben házassági tanú és keresztszülő is Erzsébettel együtt. Kérdés, hogy azonos-e az 1698-ban Catharinával együtt keresztszülőként már felbukkant Michael Kolongyiával. A belvárosban az 1722-es telekkönyvben a 132. számú ház tulajdonosai Colunsiz Mihály és Antal, valószínűleg testvérek. Az 1737-es összeírásban azonban már csak Kujancsics Antal a tulajdonos.[69]

Thomas Öttves 1724-ben házassági tanú. Valószínűleg azonos azzal a Thomas Ötvössel (máskor Kulungics néven nevezik), aki 1731. június 27-én feleségül vette Horváth Katalint. A még az évben született György nevű fia 1737. december 28-án halt meg, 1738. január 28-án született Mária nevű leánya pedig mindössze három napot élt.

Antonius Kulungics (Kolonsia, Koluncsi, Gulungy, stb.) az 1720-as évek végén tűnik fel. Első feleségétől, az 1737. május 8-án meghalt Catharinától három fia és két leánya született.[70] Az özvegy mester 1737. november 25-én Annát vette feleségül, de ő már 1738. szeptember 1-én meghalt. Antal mester 1740. január 18-án újra nősült. Felesége Blazovich János leánya, Magdalena. (Lehet, hogy az örömapa azonos Radnics Simon egykori i-nasával.) Magdalenától nyolc gyerek született, közülük felnőtt kort ért meg Joannes (1743. február 10.), Marianna (1744. január 12.) és Theresia (1758. március 6.). Nem tudom, mesterünk meddig élt. 1762. május 26-án 48 éves korában meghalt egy Antonius Kuluncsics, aki nem lehet mesterünkkel azonos. (Ez a Kuluncsics nem azonosítható semelyik házassági adatban szereplő Antoniussal sem, mert mindegyikben kifejezetten özvegyről van szó. Találtam viszont egy Antonius Kolonsicsot, akinek Maria nevű feleségétől 1740. november 25-én Andreas nevű fia született. Ez lehet azonos az 1762-ben meghalttal.) Az 1722-es telekkönyvben egy belvárosi ház tulajdonosai Colunsiz Antal és Mihály, akik valószínűleg testvérek. A ház az 1737-es összeírásban már Kujancsics Antal nevében van, míg 1752-ben Kuluncsics Antalnak írják a tulajdonost. Az 1764-es összeírásban valószínűleg özvegyéé, mert bár özvegy Csutorics Antalné néven szerepel, de amikor 1764. április 5-én 255 forintért eladja házat örökösé, neve Kalencsia Marinka.[71]

Az 1732-es összeírás említi Zinzedek Jánost, aki mesterségét Nagyszombatban tanulta.[72] Az anyakönyvben Joannes Zindersog és Maria Catharina 1727-ben keresztszülő, Joannes Zindesak és Catharina leányát, Anna Maria Esthert 1730. július 7-én keresztelték meg. Mindkét névváltozat mesterünket fedi, akárcsak az 1727-es összeírásban szereplő Szindcsak János aranyműves, aki a 160. számon háztulajdonos a belvárosban. Lánya születése után nem sokkal halhatott meg, mert a ház 1734-ben már másé.[73]

Ez idő tájt találkozunk az első ötvöslegénnyel is. *Joannes Georgius Starch aurifaber sodalis* 1725. május 5-én halt meg 35 éves korában. Nem tudjuk, kinél dolgozott.

A Radnics családban a mesterséget Radnics Simon fia, Pál folytatta. 1716. július 14-én született és 1783. december 23-án halt meg. Első felesége Anna volt, de a házasságkötés dátumát nem találtam. A tőle született gyermekei közül csak Theresia érte meg a felnőttkort.[74] Anna 1760. október 20-án halt meg. Radnics Pál biztosan újra megnősült, mert halálakor nősnek mondják. Talán az ő felesége volt az 1796. május 4-én 88 évesen meghalt Catharina Pauli Radnics, de ötvösünket ekkor nem lehet, illetve nem tudom megkülönböztetni a vele egy időben élt másik Radnics Páltól.[75] Radnics Pál 1743. július 7-én kapott Pécssett polgárjogot. Az 1752-es összeírás idején még tevékeny. Bár munkássága nem ismert, de keresett mester lehetett, mert belvárosi házzal rendelkezett.[76] 1751. április 30-án vett házat a belvárosban. A ház az 1752-es összeírásban Radics Pál aranyműves néven van a 24. számon. 1775. június 23-án adta el.[77]

Az 1748-as összeírás Laczkovics Jakab és Sinkovics Jakab nevét említi.[78] Laczkovicsnak a Szigeti külvárosban volt háza. 1752-ben a vármegye mentesíti az adófizetés alól.[79]

Az 1752-es összeírásban Radnics Pál mellett a Belvárosban működő Sinkovics Jakab, Sztojakovics József és Magyarovics Mátyás, valamint a Szigeti külvárosban lakó Laczkovics Jakab szerepel.[80]

Jacobus Sinkovics (Szinkovich, Senkovics, Szenkovich) 1719. július 28-án született Georgius Sinkovics molitor (molnár) és Ursula gyermekeként. Keresztzülei Radnics Simon és Mária voltak. 1740. szeptember 19-én már mint ötvöslegény (*aurifaber sodalis*) vette feleségül Balovics János leányát, Évát. Két fia születése után azonnal meghalt (Antonius 1741. október 11. – december 18., Martinus 1744. november 5.–8.), leánya, Mária felnőtt (1746. március 5.). Sinkovics Jakab 1743. június 18-án kapott polgárjogot.[81] Jacobus Szinkovics 1754. június 24-én hunyt el, az anyakönyv szerint 30 éves korában. Szinkovics Jakab egy korábban vásárolt belvárosi házat 1748. december 6-án adott el 120 forintért. Ezt megelőzően 1747. december 12-én egy másik házat vett a belvárosban 600 forintért, amelyik az 1752-es összeírásban még a nevének szerepelt. Özvegy Szenkovics Éva a telek keleti részét 1755. március 14-én eladta. Úgy látszik, az özvegy második férje, Czutecker (Czuitecker) János aranyműves volt, mert ezt a házat 1760-ban ő cserélte el egy másik belvárosi házra.[82] Czuteker János valószínűleg azonos azzal a Zudecker Jánossal, akit Budán Lubisics Márton inasnak szegődtetett 1749. január 1-jén.[83] A belvárosi háza még az 1764-es összeírásban is az ő nevének szerepel, de 1765. január 22-én már az özvegy a tulajdonos. Még az 1774-es összeírás idején is özvegy Zvitekerné a ház tulajdonosa, de 1776. március 15-én már másé.[84] 1785. július 20-án halt meg Czuteker ötvös 65 éves özvegye, Éva (vidua N. Czuteker aurifabri). Többet sajnos nem tudunk róluk.

Stojakovics József 1718 körül született és 1778. november 6-án halt meg. Feleségétől, Anasztáziától egyetlen leánya, Anna 1744. május 17-én született. Felesége mesterünket túlélte.[85]

Magyarovics (Magyarics) Mátyás 1724 körül született[86] és 1762. december 30-án halt meg. 1746. június 5-én vette el Mejzner András leányát, Catharinát, aki 12

évvél túlélte férjét. Gyerekeik közül három korán meghalt, három valószínűleg megérte a felnőttkort.[87] Magyarovics Mátyás 1750. április 21-én házat vett a belvárosban 167 forintért, amelyet már özvegye adott el 1764. december 4-én 130 forintért.[88]

Pécssett a 18. század közepén két Laczkovics Jakab mutatható ki, s mivel az anyakönyvben foglalkozásuk egyszer sem szerepel, nem állapítható meg teljes bizonyossággal, hogy melyikük volt az ötvös.

Martinus Laczkovics és Catharina fia, Jacobus 1699. július 26-án született.

Laczkovics (Laskovich) Jakab a halálozáskor adott életkora alapján 1703 körül született és 1773. március 17-én halt meg. Feleségétől, Catharinától nyolc gyermeke született, akik két leány kivételével felnőttek is lettek.[89]

Egy másik Laczkovics Jakabnak Theresia nevű feleségétől 1746. szeptember 12-én Theresia nevű leánya született. Róluk több adatot nem találtam.

A század közepén még további ötvösökről is említést kell tenni.

Egyiküknek lehet, hogy már csak a vezetékneve utal valamelyik őse foglalkozására, de egyetlen adata alapján az sem kizárt, hogy Ignatius Koluncsia Pécssett tanult és később elköltözött mester volt. Házasságot mindenesetre Pécssett kötött Bani István leányával, Máriával 1755. január 26-án. Ugyancsak Pécssett házasodott Laurentius Magyarovics (Macsarovics) is (rokon kapcsolat a fenti Magyarovics Mátyással nem mutatható ki), de ő biztosan ötvös volt. 1745. október 3-án vette feleségül Radnics Juliannát. 1746. augusztus 27-én született leányuk, Anna Mária két hét múlva (szeptember 11.) meghalt.[90] Lehet, hogy nem Pécssett dolgozott és ezért nem szerepel az összeírásokban.

Az 1752-es és az 1786-os összeírások között több olyan ötvös tevékenykedett Pécssett, akik eddig elkerülték a kutatás figyelmét.

Biztosan ötvös volt Szenkovics Simon, aki 1769. január 22-én vette feleségül Svanyi Péter leányát, Annát. Georgius nevű fiuk 1775. április 10-én született. Mesterünk 1775-ben még házassági tanú, de 1776. április 22-én már nem él, mert özvegye ekkor ment férjhez Szokoli Jakab szabóhoz.

1751. december 16-án szegődött inasnak Budán szintén Lubisics Mártonhoz Radnics Simon fia, József. Radnics (Radnisch, Ratnisch) József 1757. január 25-én szabadult fel.[91] Ez a Radnics Simon nem valószínű, hogy azonos az ötvössel, mert annak József nevű gyermeke néhány nappal korábban halt meg. Talán azonos azzal a Radicz (Radnics) Simonnal, akinek felesége Margaretha volt és már 1723-ban kereszt szülők voltak; József nevű fiuk 1736. június 2-én született. Radnics József Pécssett vette feleségül Kontkovics Lukács leányát, Annát 1759. szeptember 30-án. Tizenegy gyermekük közül a legidősebb, János, aki 1760 körül született, pap lett és 1832. november 6-án halt meg.[92] Felesége 1816. szeptember 24-én halt meg 77 éves korában. Úgy látszik, hogy ötvösünk túlélte, bár halálozási dátumát nem találtam meg. Valószínűleg még 1828 előtt meghalt, ugyanis az 1794-es összeíráskor 416. számon a tulajdonában lévő belvárosi ház az 1828-as összeírásokról leányának, Juliannának a tulajdona. Ez a ház az 1856-os telekkönyvben mint Radnics Julianna hagyatéka szerepel. Nem tudom, hogy ezt a házat ötvösünk mikor vette, de egy másikat még 1760. október 10-én vett meg 554 forintért. Ez még

az 1774-es összeírásban Radnics József aranyműves néven van, de ezután hamarosan eladhatta, mert 1786-ban már Aichinger József ötvös tulajdona.[93]

Ez időben működött Pécssett Radnics József fiatalabb névrokona, (?) Radnics János is. Szintén Budán tanulta a mesterséget. Őt is Lubisics Márton szegődtette. 1768. február 4-től volt inas és 1770. június 17-én szabadította fel mestere.[94] Születési dátuma bizonytalan, mert két házassága és halála alkalmával megadott életkorokból 1742/1747/1750 adódik. Talán azonosítható Radnics Simon (szintén nem az ötvös, de lehet, hogy azonos Radnics József apjával) és Catharina 1749. október 7-én született Joannes fiával. 1775. február 27-én házasodott először. Felesége, Eva Vojin 1755/1759 körül született. Kilenck gyermekük volt.[95] Eva Vojin 1791. december 26-án halt meg és Radnics János, tekintettel a kis gyermekekre, 1792. január 23-án feleségül vette J. Ternovits özvegyét, Rosaliát. Közös gyermekük már nem született. Radnics János 1809. szeptember 23-án halt meg.

1766. április 11-én született Philippus Stöcker (Stoker, Stokker) és Anna Mária gyermekeként *Carolus Leopoldus Stöcker aurifaber*. Felesége a pécsváradi születésű Catharina, akitől Josephus nevű gyermeke született 1789. november 13-án. Catharina 1790. február 1-én meghalt. Stöcker Károlyról egyelőre további adatot nem találtam.

1771-ben egy alkalommal keresztzsülő *Josephus Simon aurifaber* és Christina Nagy. Ez időben két Simon József is kimutatható az anyakönyvekből. Az egyik 1751 körül született és 1777. május 26-án feleségül vette Pecz Annát. A másik 1755 körül született és 1781. február 13-án nősült meg, felesége Légrádi Theresia. Egyikük talán azonos Simon János (rationista seminarii) és Theresia 1752. december 9-én született József fiával (vagy ez egy harmadik Simon József?). Sajnos többször nem fordul elő a foglalkozás megnevezése, így ötvösünk nem azonosítható egyelőre egyikükkel sem.

1806. április 28-án halt meg Mathias Kollarovits ötvös özvegye, Regina, 36 éves korában. Sajnos Kollarovits Mátyásról ezenkívül csak azt az adatot találtam, hogy 1792-ben felesége keresztzsülő volt (de nem a férjével!) és így nem mutatható ki kapcsolata a korábban működött Kollarovics Andrással. Az anyakönyvben még két Kollarovits Mátyás is szerepel, de az egyiknek özvegye 1757-ben, a másiké 1759-ben ment másodszor férjhez, így egyik sem lehet azonos az ötvössel. A két Mátyás közül az egyik az 1755. április 9-én 25 éves korában meghalt Mathias Kollarovics volt.

1790. június 18-án 59 éves korában meghalt Josephus Schneepaur polgár és helybéli ötvös (civis, aurifaber hujatis). Talán a fia volt az a Josephus Schnebauer sárgarézműves legény (sodalis fibularius vulgo Gürtler), aki 1787. november 27-én 30 éves korában feleségül vette Antonius Tolinger sárgarézműves (fibularius) özvegyét, Catharinát. Schneepaur Józsefről ezenkívül csak annyit találtam, hogy 1790-ben egyszer házassági tanú volt.

1793. június 1-én halt meg Pécssett Josephus Klekner 56 éves ötvöslegény. Semmi továbbit nem tudok róla.

Az 1786-os összeírás említi először Schak Ferencet,[96] a legalább négy generáción át Pécssett működött ötvös-dinasztia első tagját.[97] Sajátos módon az anyakönyvekben csak egyszer fordul elő, amikor 1811-ben Anna Kleisz társaként keresztzsülő, hacsak nem azonosítható azzal a Franciscus Schrackkal, aki 1766. május 3-án feleségül vette Theresia Kollerint vagy az 1816. február 19-én 60 éves korában elhunyt Franciscus Trbsakkal,

akinek felesége ekkor még élt. A két adat természetesen egymást kizárja, de azt hiszem, az utóbbival valószínűbb az azonosítás. Mindenesetre az 1828-as összeírás idején említett Schak Ferenc, akinek özvegye és Ferenc nevű fia vezette a műhelyt,[98] nem lehet vele azonos, mert az ekkor említett Schak Ferenc nem az ő fia volt.

Franciscus I. Schak kortársa és valószínűleg testvére (ha ugyan nem azonosak) a szintén ötvös Cajetanus Schak, aki 1770 körül született és 1823. január 20-án halt meg. (Hárman lehettek testvérek, a legfiatalabb Pantaleon Schak volt, aki kertészként működött.) Cajetanus Schak felesége Anna Kleisz (Klaisz) volt, aki 1768 körül született és 1829. január 15-én halt meg. Hat gyermekük született, köztük a későbbi ötvös.[99] Cajetanus Schak apósa, Klaisz András szűcsmester 1773. december 10-én 1900 forintért vett egy belvárosi házat. A telek egy részét 1780. április 4-én eladta. A házat és a 293 négyszögöles telket 1805. július 23-án örökhányadként átadta vejének, Zsák Kajetánnak és leányának, Annának. A ház az 1813-as összeírásban Sak Kajetán néven volt, míg 1828-ban özvegy Schak Ferencné és aranyműves fia néven. (Innen is valószínűsíthető az idősebb Schak Ferenc és Kajetán azonossága.) Az atyai házat 1828. április 28-án kapta meg Schak Ferenc. Schak Kajetán maga 1805. május 21-én a budai külvárosban vett 150 forintért egy 230 négyszögöles házhelyet. A házhely még 1809-ben a tulajdonában volt, de az 1828-as összeírás előtt már eladták az akkor 721. számon nyilvántartott telket. 1809-ben egy másik 230 négyszögöles telke is volt a budai külvárosban, amelyik az 1828-as összeírásban a 724. számon mint özvegy Schak Kajetánné üres telke szerepel. Valamikor ezután adhatták el, mert 1840-ben már új tulajdonosa adta tovább.[100]

Cajetanus Schack leányai közül Anna Schak 1817. május 27-én férjhez ment Josephus Thaller órásmesterhez, aki első felesége halála (1832) után újra megnősült. Második feleségétől, Schmidt Juliannától született legidősebb leányát, Ludmillát (1833. szeptember 1–1872. január 10.) az ifjabb Franciscus Schak (Franciscus III.) vette el 1856. május 5-én. Clara 1818. április 20-án Antonius Nizner uradalmi tiszt felesége lett és négy gyermekük született. Theresia sorsa egyelőre ismeretlen. Thaller József 1837. július 14-én vett egy 138 négyszögöles telket a budai külvárosban, ami az 1856. június 2-án bekövetkezett halála után mint Thaller József óraműves hagyatéka került be az 1856-os telekkönyvbe. 1882. január 25-én a ház felét a Schak-gyerekek örökölték (nyilván Ludmilla házassága után), míg a másik fele özvegye, Schmidt Júlia tulajdona maradt. Nizner Antal néven már 1828-ban volt egy belvárosi házrész, amelyhez később telekrészt vett házzal, majd a házat eladta és a maradék részeket egyesítve 1841. május 14-én Nizner Antal és neje, Schak Klára adták el az ingatlant.[101]

A 18. század végén működött Pécssett Aichinger Simon. Mikor Esterházy püspök idején 1793-ban a pécsi székesegyház Szent Imre-kápolnájába új keresztelőkút készítését határozták el, a rézből készülő elemek elkészítését, az aranyozást és a kutat koronázó figurákat Aichinger Simontól rendelték meg. A keresztelőkút 1794-ben készült el és 1853 óta a Corpus Christi kápolnában áll.[102] A 19. század elején a máriagyúdi ferences kegytemplom részére dolgozott: ezüst lemezzel borította a templom kegyszobrát.[103] Valószínűleg neki tulajdonítható egy bronzból készült asztaldísz is a pécsi Városi Múzeumban.[104]



3. Aichinger Simon: Kegyszobor borítása, 18. század vége.
Máriagyűd, kegytemplom

Sajátos módon Aichinger Simonról nincs adat az anyakönyvekben. Szerepel viszont Aichinger József, akinek működési ideje egybeesik Aichinger Simonéval. Azt hiszem, jogosan feltételezem, hogy egyetlen mesterről van szó és feltételezésemet a későbbi kutatás megerősíti majd.

Josephus Aichinger 1749 körül született és 1806. január 28-án halt meg. Felesége Anna vagy Maria Anna, illetve Anna Maria Fonelli (Fornelli, Finelli) 1765–69 körül született és 1817. október 11-én halt meg. Két gyermekük született: 1785. július 20-án Anna és 1787. október 1-jén Ádám, aki csak 10 napig élt. Anna 1804. március 29-én Wittmann András (Andreas Videmann) ötvös felesége lett. Josephus Aichinger özvegye 1807. február 9-én feleségül ment Mayerhoffer József ötvöshöz. Aichinger József egy korábban Radnics József aranyműves tulajdonát képező házat vett meg 1786 előtt. A ház az 1786-os és 1794-es összeírásokban 199. szám alatt szerepel a nevében. Halála után, úgy látszik, részben özvegye, részben leánya tulajdonát képezte, akiktől házasságuk útján Mayerhoffer József és Wittman András birtokába került.[105]

A Schak család és Aichinger József mellett több kisebb jelentőségű ötvös is működött Pécsen a 18. század utolsó éveiben.

Mathias Novak vagy Novakovics (mindkét névváltozattal előfordul) ötvös, ezüstműves (aurifaber, argentarius) 1754 körül született és 1804. május 23-án halt meg. Özvegye, Theresia 1813. június 5-én 70 éves korában

halt meg.[106] Mathias Novak nemes lehetett, mert gyakran írtak a neve előtt D. (dominus) címzést, de az is lehet, hogy valamilyen városi tisztséget viselt és ezért illette meg ez a cím. Őt gyermekét ismerem.[107] Apósa, Szakály Mátyás fazekasmester 1735-ben 56 forintért vett házat a belvárosban. A ház 1752-ben az özvegyéé, majd 1771-ben Márton fiáé. A házat 1783. szeptember 17-én Novák Mátyás aranyműves felesége adta el 500 forintért és ugyanezen a napon Novakovics Mátyás és felesége, Szakál Terézia 1500 forintért vettek egy belvárosi házat. A ház Novák Mátyás nevében szerepel 1786-ban és 1794-ben. 1804. február 27-én Novák Mátyás megvette a szomszédos házat is 1380 forintért. Ezt özvegye 1807. február 3-án 3200 forintért eladta, míg a másik ház még az 1813-as összeírásban is Novák-házként szerepel és majd csak Novakovits Erzsébet (talán unoka?) adja el 1826. július 10-én 3000 forintért. Novakovics Mátyás ötvösmester már korábban, 1778. július 10-én is vett házat a belvárosban 1500 forintért.[108]

Ez időben egy másik Novák nevű ötvös is működött Pécsen. Joannes Georgius Novák aurifaber Joannes Georgius nevű fia tizenkét éves korában halt meg 1800. május 9-én. Erről az ötvösről több adatot nem találtam, hacsak a sok pécsi Novák, Novakovics Joannes és Georgius közül valamelyikkel nem sikerül azonosítani.

1757. június 21-én Gassler Gáspár házat vett a belvárosban 200 forintért. A ház tulajdonosaként mint Gasztler Gáspárt említik 1767. november 28-án, és még az 1774-es összeírásban is az övé. Nevét ekkor Keszler Gáspárnak



4. Josephus Aichinger: Kávéskanna, 18. század vége.
Magántulajdon

írják. 1786-ban a ház már másé. Viszont 1786. március 1-én 100 négyszögöles telket vett a várostól 57 forintért Gassler (Gässler) Gáspár aranyműves, amit 1791. július 14-én 100 forintért adott el, de ház még ekkor sem volt rajta. Közben 1774. október 7-én Kaszler Gáspár 1033 forintért vett házat a belvárosban. A telek déli részét 1796-ban eladta Gesztler Jánosnak 1300 forintért, az északit megtartotta. 1799. után a két rész újra egyesült tulajdonában. 1806. január 23-án a ház északi részét és egy szőlőt 2500 forintért adott el vejének, Eleonora nevű leánya férjének, Szentmiklósy János szíjgyártónak, akire az évben március 3-án a déli részt is ráíratta.[109] *Dominus viduus Casparus Keszler aurifaber vir probus et pius* (így jellemzik a halotti anyakönyvben) 1806. június 13-án hunyt el 89 éves korában. A családjára vonatkozó adatokat egyelőre nem sikerült elválasztani egy másik Keszler Gáspár adataitól, de az 1757-es házvétel kivételével, ami még bármelyikükre is vonatkozhat, a másik két ingatlanügyletben biztosan az ötvös szerepel.[110] Szentmiklósi János és a húszéves Gászler (Gesztler) Eleonora 1803. május 17-én kötött házasságot, három gyermekük-ről (Josephus 1804. február 29., Anna 1808. április 26., Antonius 1810. május 21.) van tudomásom.

Georgius Keszler (Gesztler, Geisztler, Gaszler, Gazler, Gászler, és ugyanezek K betűs változatai) *fibularius* 1755 körül született és 1832. október 1-jén halt meg. 1787. július 18-án feleségül vette Anna Stollt, aki azonban korán meghalt. 1799. augusztus 13-án már az özvegy *Geor-*

gius Gazler aurifaber (!) veszi feleségül Eva Langot. Legalább négy gyermekük született, de Eva Lang aranyműves özvegy halálakor, 1833. május 17-én három élő gyermekét említi az anyakönyv: Alajost, Károlyt és Teréziát.[111] Terézia Andraschovitz Mátyás szabó felesége lett és három gyermekükről van adatom. Alajos is meg nősült, Magdalena Bittert vette feleségül. Két gyermekük született. Aloysius Gesztler 1857. december 31-én halt meg. Gesztler György 1792. május 12-én 630 forintért vett házat a belvárosban. A ház az 1813-as összeírásban Keszler György, az 1828-asban Gaeszler György rézművesé! A szülők halála után, 1833. november 25-én írták leányuk, Andrasovics Mátyásné Gesztler Terézia nevére, aki 1850. március 28-án 1006 forintért eladta.[112]

Már a századforduló után működhetett *Joannes Glakuss aurifaber*; 1803-ban házassági tanú volt. Róla több adatot nem találtam.

1807. február 3-án házasodott meg Pécsen a Kani zsáról származott 26 éves *Antonius Studecsky aurifaber*. Theresia Pantlt vette feleségül. Lehet, hogy visszaköltözött szülővárosába, mert többször nem fordul elő.

1808. július 12-én kötött Pécsen házasságot *Josephus Scholtz aurifaber*. 1785 körül született, felesége Anna Kramos volt. Róluk egyelőre nincs több adat.

A 19. század első negyedének legfontosabb ötvösműhelyei szerepelnek az 1828-as országos összeírás adatai között. Eszerint Pécsen 1828-ban Barrois Ferenc, Mayerhoffer József özvegye, Schak Ferenc özvegye[113] és



5. *Josephus Mayerhoffer*, 1810 körül; *Franciscus Schak*, 1820 körül; *Jacobus Posz*, 1830 körül; *Joannes Tichy*, 19. század közepe; *Josephus Kaufmann*(?), 1867 után: *Evőkanalak. Magántulajdon*

Ferenc nevű fia és Wittmann András működött.[114]

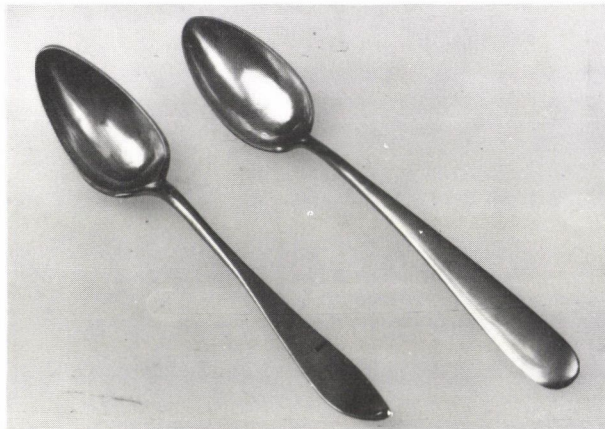
Franciscus (Franciscus Xaverius) Barrois (Barois) 1784 körül született Párizsban. Valószínűleg hadifogolyként került Pécsre. 1810. június 23-án feleségül vette az 1789/1792 körül született Barbara Czeiszbérgert, Coelestin Czeiszbérgi székesegyházi zenész leányát. Egyik tanújuk Le Durose kapitány volt, aki szintén hadifogoly lehetett. Tíz gyerekük született.[115] A feleség 1832. március 13-án meghalt. Ötvösünk 1835. április 21-én újra megnősült, az 1793 körül született Adelhaid Dandoyt vette feleségül. Társadalmi helyzetükre jellemző, hogy házassági tanúik Siskovics József, Baranya megye első alispánja és Jeszenszky János főbíró voltak. A Somogy megyei Kercseligetén született 1849. július 11-én Julius Pécsy uradalmi számvevő (rationista dominalis) és Barrois Mária leánya, Barbara és 1850. július 13-án Mária. Barbara 1876. december 2-án, Mária 1869. július 12-én Pécsen ment férjhez. 1855. július 4-én született Pécsen Helena Francisca Josephina és Mohácson 1858 körül Mathildis, aki 1879. január 11-én ment férjhez Pécsen, Julius Grasser vasúti tisztviselő (officialis ad viam ferream) és Barrois Mária leányai. Volt két fiuk is, a négyéves korában 1857. január 3-án meghalt Ludovicus és a hat hónapos korában 1864. szeptember 28-án meghalt Carolus. Valószínűleg ugyanarról a családról van szó, hiszen a Barrois név nagyon ritka és a férj keresztnéve is azonos. Talán 1850 és 1855 között nevét magyarosította (habár ez ekkor még nem volt gyakori) és foglalkozást váltott. Maria Barrois valószínűleg az 1818. november 14-én született Maria Amaliával azonosítható. Baroics (sic!) Mária, Péchy Gyula honvédőrnagy özvegye 1893. június 28-án halt meg. Az 1820. március 18-án született Alexander Barrois Rosalia Engeszszert vette feleségül. 1856 körül született Bozsokon leányuk Carolina, aki 1878. március 29-én Julius Kristóf (Christoph) pénzügyi tisztviselő felesége lett. 1879. február 4-én született gyermekük Julius Alexander és 1881. február 1-jén Adalbertus Alexander Lehel Christophorus, akinek keresztanyja Adelhaidis Barois hajadon, valószínűleg nagynénje lehetett. Barrois Ferenc apósa, Czeiszbérgi Celestin 1776. március 23-án 740 forintért vett házat a belvárosban. A ház még az 1828-as összeíráskor is az övé, de az 1856-os telekkönyv már a Barrois-örökösök tulajdonaként jegyzi, amelyet 1859. november 7-én 2000 forintért adtak el. Maga Barrois Ferenc 1815. augusztus 4-én vett házat a belvárosban 7000 forintért. Ez az 1828-as összeírásban 272. számon 312 négyszögöles telekkel szerepelt a tulajdonában, de még ugyanazon év október 13-án 2164 forintért eladta.[116]

Josephus Mayerhoffer aurifaber 1776/1777 körül született. 1807. február 9-én feleségül vette Josephus Aichinger ötvös özvegyét, Anna (Anna Maria) Fornellit (Finellit, Fonellit). Házassági tanúja Wittmann András volt. Egy kislányuk született, a mindössze négy napig élt Julianna Elisabetha (1808. október 20-24.). Mayerhoffer József 1809-ben polgárjogot szerzett, ekkor Bajorországból származónak (Bavarus) mondják.[117] Anna 1817. október 1-én halt meg. Mayerhoffer újra megnősült, feleségül vette 1819. július 31-én Neuirth József özvegyét, Josepha Pittingert. Josephus Mayerhoffer 1819. augusztus 24-én halt meg. Mint láttuk, 1828-ban az özvegy még vezette a műhelyt. Mayerhoffernek egy legényét is ismerjük. 1808. január 5-én halt meg ugyanis 26 éves korában Ignatius Marver aurifaber sodalis. Marver a Német birodalomból származott (oriundus ex Imperio)

és halálakor Mayerhoffer-nél dolgozott (apud Mayerhoffer mortuus).[118] Mayerhoffer József K:1618 mesterjegyű munkája a pécsi székesegyház két empire füstölője és egy tömjéntartója, mindegyik K:1611 próbajeggyel,[119] valamint hét, azonos készlethez tartozó evőkanál, amelyeket a budapesti műkereskedelemben és egy magángyűjteményben láttam. A kanalakon új pécsi próbajegy van, amely a mester életrajzi adatai alapján az 1810-es évekre keltezhető. Mayerhoffer József első feleségével egy házrész birtokosa lett. Ezt a házrészét második felesége örökölte, akinek halála után (?) 1831. november 25-én adták el.[120]

Schak Ferenc (Franciscus II. Schak), Cajetanus Schak fia, 1798. október 5-én született. 1824. november 22-én az 1806 körül született Anna Vittet (Witt, Vidt, Vit) vette feleségül. Három fiúk született: Antonius Cajetanus Venceslaus (1825. szeptember 12.), Franciscus Carolus (1827. június 7., a későbbi ötvös) és Carolus Franciscus (1829. március 5.). Az 1828-as összeíráskor özvegy édesanyjával együtt vezeti apja műhelyét. A Schak-műhely készítette az 1936-ban magántulajdonban volt borsszórót[121] és az 1986-ban árverésre került tejmerőt.[122] Mindkettőben a K:1620 mesterjegy és K:1613 próbajegy volt. Ugyanezzel a jegykombinációval két evőkanalát ismerem budapesti magángyűjteményben és a BÁV-nál volt 1988. decemberében hat evőkanala. A próba alapján a tárgyak az 1820-as évekre keltezhetők. Budapesti magángyűjteményben van K:1620 mesterjeggyel és K:1615 próbajeggyel 1840 körülre keltezhető talpas csemegés tála. Ez az egyetlen tárgy az eddig ismertek között, amivel elárulhatta volna képességeit. Sajnos a nagyon egyszerű kivitelű, rossz arányú, esetlen tál nem válik készítője díszére. 1945-ben az ingó műemlékek leltárában szerepelt budapesti magángyűjteményben levő cukorszórója, sajnos ismeretlen jelzésekkel.[123] Schak Ferenc 1876. május 23-án, felesége egy évre rá, 1877. május 11-én halt meg. Az apjától örökölt háza Schak Ferenc ezüstműves és neje, Vitt Anna nevének szerepelt az 1856-os telekkönyvben. A házat 1877. május 8-án örökölte Schak Antal és Ferenc, majd 1888. február 15-én Schak Ferenc örökölte a bátyja részét is. 1888. március 8-án már mások a tulajdonosok.[124]

Az 1777–1778 körül Bécsben született, vagy csak onnan Pécsre került Andreas Wittmann[125] (Videmann)



6. Cajetanus Schack, 19. század eleje; Jacobus Posz, 1830–40 körül: Kávéskanalak. Magántulajdon

aurifaber 1804. november 29-én feleségül vette Josephus Aichinger ötvös leányát, Annát (1785. július 20–1836. március 25.). Egy leányuk született, az 1827. december 23-án 23 éves korában hajadonként meghalt Anna. 1828-ban Wittmann Andrásnak műhelye volt Pécsen. 1853. szeptember 8-án halt meg. Wittman András felesége utján Aichinger József egykori házának lett résztulajdonosa. A házrész 1848. december 28-án adta el 1200 forintért.[126] Wittman András mesterjegye (K:1621) magyar betűrendje miatt már a harmincas évekre tehető. Ekkor készülhetett a K:1614 próbajegyű, magyaróvári magántulajdonban volt merőkanál.[127]

Ez idő tájt egy másik Wittmann is kimutatható Pécsen. *Leopoldus Wittmann* (Videmann) *aurifaber* 1785 körül született. A bonyhádi születésű Anna Nultaut (Noldau) vette feleségül. Polgárjoga nem volt, mert az anyakönyvben társadalmi helyzetét „plebejusként” határozták meg. Franciscus nevű fia Pécsen született 1821/1822 körül és 1854. február 1-jén halt meg. Cipész lett, 1852. január 20-án Elisabetha Ertlét vette feleségül. Wittmannnak Bonyhádon született Rosalia nevű leánya 1828 körül, aki előbb 1851. november 3-án, majd 1856. január 29-én ment, ekkor másodszor, férjhez Pécsen. Leopoldus Videmann 1856. október 8-án halt meg, felesége, illetve özvegye 1865. április 30-án. Wittman Leopold foglalkozását csak kétszer említi az anyakönyv. Leánya első házasságakor szabónak (sartor), özvegye halálakor aranyművesnek (*aurifaber*) mondják, máskor vagy nem közöl foglalkozást, vagy csak annyit mond, hogy plebejus.[128]

1822. április 15-én vett házat 3560 forintért a budai külvárosban Skulina Albert, amelyet az 1828-as összeírás Skulina Albert pecsétgyűrű készítő és gabonakereskedő házaként tart nyilván.[129] Nem valószínű azonban, hogy itt újabb ötvös bukkan elénk, ugyanis az anyakönyvekben Skulina Albert foglalkozása következetesen csatcsináló, kapocscsináló, szögcsináló, 1838-ban rézműves.

Gabriel Krammer és Anna Metzin fia, Krammer János pécsi ezüstműves 1808. június 15-én született és 1834. január 15-én halt meg. 1832. július 16-án vette feleségül Adrian Paulinát. Egy gyermekük született: János József (1833. április 20–december 2.).

Neuvirth (Najverth, Neivert, Naivid) Ambrus aranyműves, ezüstműves 1805 körül született és 1836. március 25-én halt meg. 1830. február 21-én vette feleségül Huth Teréziát. Egy (vagy két?) gyermekük született: Alajos 1834. június 10-én, de halála nincs meg, míg Leopold 1834. november 27-én halt meg 6 hónapos korában, neki a születési dátuma hiányzik. Így vagy ikrek voltak, vagy az egyetlen gyermek neve Alajos Leopold volt.

1826. október 28-án halt meg *Leopoldus Innerhaider aurifaber*, elbocsátott katona (*dimissus miles*) 30 éves korában. Halálának oka, hogy pinceaás közben rászakadt a föld és eltemette.

Ganzer (Gantzer, Ganser) Ágoston (Augustinus) ötvös, arany- és ezüstműves, ezüstműves 1804 körül született. 1831. február 10-én feleségül vette Farkas Klárát, akitől Klára Erzsébet nevű leánya 1834. augusztus 16-án született. Felesége 1847. április 15-én halt meg 33 éves korában. Leánya 1854. november 20-án férjhez ment Antonius Vogel arculariushoz. Ganzer Ágoston 1833. május 6-án házat vett a belvárosban, amelyet 1841. március 26-án 1384 forintért adott el.[130] 1833-ban egyetlen alkalommal házassági tanúként fordul elő Ganzer János ezüstműves. Lehet ez elírás, de lehet egy újabb ötvös is.

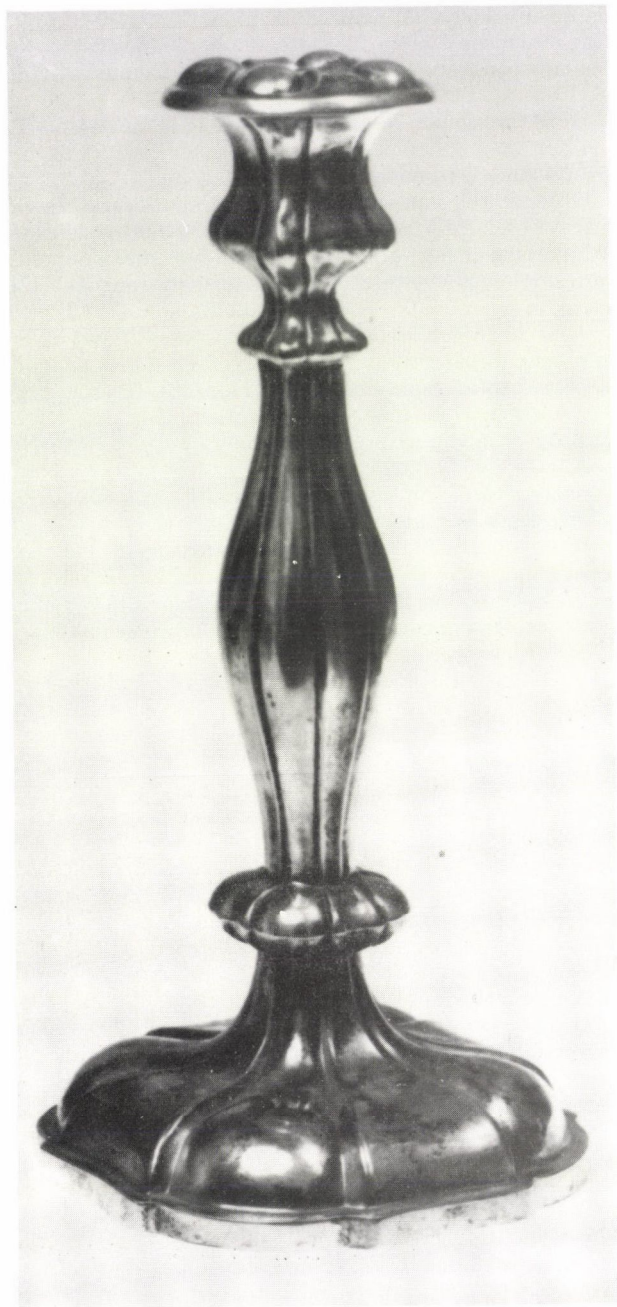
Ez az anyakönyvből nem dönthető el, de annyit tudunk Ganzer Jánosról, hogy 1835. szeptember 7-én házat vett a belvárosban, amelyet 1841-ben 1000 forintért adott el.[131]

1820. november 26-án született és 1837. augusztus 1-jén halt meg Ponauer József szűcsmester és Irtz Rozália fia, Ponauer Ferdinánd ezüstműves legény.

1834. április 8-án az 1806 körül született Feszl (Fessel, Fessl, Feszl, Fez) Pál (1835. 1837. 1838-ban gyermekei születésekor Péter) arany- és ezüstműves, ötvös, argentarius feleségül vette a 24 éves Horváth Teréziát.[132] Hetedik gyermekük, Theresia születésekor, 1853. szeptember 26-án *Paulus Fezl caupo* a bejegyzés. Tehát ötvösünk ekkor már a nyilván jobb megélhetést biztosítandó kocsmárosként működik. Mikor Horváth Terézia, Feszl Pál felesége 1886. május 9-én meghalt, férje már felvigyázó a vasútállomáson. (Nem hinném, hogy kettős névrokonság esete lenne. Biztos, hogy ez az egykori ötvös.) Özvegy Fessel Pál nyugdíjazott vasúti vonalőr 1890. április 15-én halt meg. Ekkor értesülünk arról is, hogy a mecklenburgi Güstrowból származott. Feszl Pál fia, Ferdinánd vasúti tisztviselő lett. Első felesége, Kisfaludy Flóra 1869. október 12-én meghalt. Másodjára 1879. július 3-án nősült meg, Barbara Steinhausest, egy nála hat évvel idősebb özvegyet vett el.

A Prágában született Joannes Tichy lakatosmester 1816. október 13-án vette feleségül Pécsen Catharina Putzint. Tichy János lakatos az 1828-as összeírásban háztulajdonos, de háza 1833-ban már másé.[133] A házaspár első gyermeke lehetett, bár születését nem találtam meg, 1818/1819 körül Tichy (Tichi) János aranyműves, aki 1853. szeptember 25-én halt meg. 1845. április 21-én vette feleségül az akkor 15 éves Rudolf Karolinát. 1846-ban polgárjogot szerzett.[134] Négy gyermekük született.[135] Tichy özvegye 1855. április 19-én Emericus Kaufmann *laminarius* (bádogos) felesége lett. Az elsőszülött fiú, Edmund (Ödön) mostohaapja mesterségét követte és szintén bádogos lett.[136]

Riffer Ádám földműves és Thür Magdolna fia, Riffer (Rüffer) József aranyműves, *aurifaber* 1821 körül (halálakor megadott életkora alapján esetleg 1811 körül) született a Somogy megyei Boldogasszonyfán. 1848. november 20-án feleségül vette a varasdi születésű, 24 éves Zehner (Zenner) Carolinát. Három gyermekük született,[137] közülük Maria Theresia 1871. november 8-án feleségül ment Traiber (Treiber) György kereskedőhöz, aki nevét 1882-ben Vasváryra változtatta. Legalább hat gyermekük született. 1856-ban Riffer József aranyműves és neje, Czehner Karolina tulajdonában volt egy belvárosi ház, amelyet 1860. június 23-án 3360 forintért adtak el. Ezt megelőzően 1859. november 8-án 9900 forintért vettek egy másik házat a belvárosban, amely 1876. május 15-én örökségként Treiber Györgyné született Riffer Máriáé lett. Treiber György vaskereskedő maga is vagyonos ember volt. Még 1840-ben vett Treiber János és Lipót egy belvárosi házat, amelyet Treiber György örökölt és még 1885-ben is tulajdonában volt. Vasváry György (már ezen a magyarosított néven) 1885. október 20-án maga is vett házat a belvárosban 8020 forintért, amit 1888. május 7-én 9000 forintért adott el.[138] Riffer József munkásságáról is fogalmat alkothatunk. 1838-ban lett mester. K:1624 mesterjegyével („Rüffer”) krizmatartó szelencéje került a Magyar Nemzeti Múzeumba. K:1625 (IR) mesterjeggyel a pécsi székesegyház augsburgi tálcájának alját újította meg. Ugyanezzel a jeggyel találhatók kanalak magántulajdonban is. Mindezek a K:1615



7. Jacobus Posz: Gyertyatartó, 1830 körül. Magántulajdon

próbajegy fordul elő. Ismert aranyra alkalmazott jegye is (K:1626).[139] Riffer József 1876. január 5-én, felesége két hónap múlva, március 24-én halt meg.

1824. körül Therezovácon, Verőcze megyében született Simon Antal ötvössegéd. 1848. április 26-án feleségül vette a 25 éves Ziegler (Czigler) Magdolnát. Két gyermekük született: Anna Elisabetha (1851. június 16–augusztus 8.) és Johanna (1862. március 24.). Mesterségét korán elhagyta, mert 1851-ben *faber*, 1862-ben *cuprifaber* (rézműves) a foglalkozása.

A század közepének valószínűleg legjelentősebb pécsi mestere Posz Jakab. *Josephus Posz rotarius* és *Josepha Jacobsz* (Farkas István özvegye) fia, Jacobus 1819. július 5-

én született. Őt azonosítom az azonos nevű ötvössel, annak ellenére, hogy házasságkötésekor apját Joannes Posznak nevezik. (Josephus Posz keresztnéve is néha Jacobus és ötvösünket többször is Antalnak írják, úgy mint Josephus Posz idősebb fiát.) Posz Jakab aranyműves, ötvös 1844. április 22-én feleségül vette az ekkor 19 éves Contrazti (Kontraszti) Erzsébetet. Két gyermekük született: Aloysius (később Alajos István, 1845. május 27.) és Carolina (1847. március 28.). Aloysius, amikor húgával együtt 1862-ben keresztszülő, már *aurifaber sodalis*. Carolina 1863. december 7-én feleségül ment Carolus Ivankovics szegedi *vitrariushoz*. Posz Jakab 1860. február 19-én halt meg. Posz Jakab 1845. október 17-én vett házat a belvárosban, ami az 1856-os telekkönyvben Posz Jakab aranyműves és neje, Kontraszty Erzsébet nevén szerepel. 1864-ben már özvegy Pósz Anna (?) tulajdona. 1868. február 13-án adták el 4200 forintért.[140] Özvegy Pószné született Kontraszty Erzsébet már férje halála után, 1862. január 27-én vett meg egy másik belvárosi házat 10000 forintért. Ennek még 1864-ben ő a tulajdonosa, de 1866. június 18-án eladták ugyancsak 10000 forintért.[141]

Fentmaradt művei alapján Posz Jakab nagyon termékeny mester lehetett. Eddig két mesterjegyét azonosította a kutatás. A K:1622 „JP” és a K:1623 „J.Posz” jegyet. K:1622 mesterjeggyel és K:1614 próbajeggyel evőeszközök voltak magántulajdonban 1936-ban,[142] míg ugyanazzal a jegykombinációval ismerek egy kávéskanalat, valamint egy bordás testű gyertyatartót két különböző



8. Jacobus Posz: Etrogartó, 1830 körül. Magántulajdon

mostani budapesti magángyűjteményből és láb alakú fogadalmi tárgyát láttam az andocsi kegytemplom kis házi múzeumának ajtajára szegezve 1988-ban. A K:1623 mesterjeggyel és K:1614 próbajeggyel Kőszeghy kenyérosztó tányért ismert a nagyszokolyi református egyház tulajdonából és evőeszközöket budapesti magántulajdonból,[143] árverésen adták el egy-egy evőkanalát 1983-ban és 1984-ben[144] és foglalt kókuszdióból készült, valószínűleg másodlagosan etrogtartóvá alakított cukortartója található ma magángyűjteményben.[145]

Patzak József aranyműves és Jaksch Juli keresztszülő 1850-ben. Josephus Kizling *argentarius*nak és Anna Ranglnak leánya, Josepha 1854. június 10-én született és augusztus 13-án meghalt. *Antonius Staczer aurifaber* 1865-ben Vilhelm Keinberg lányának keresztaja.[146] Hármukról több adatot nem találtam.

Georgius Schefman *aurifaber* és Francisca Lucz keresztszülő 1864-ben. A foglalkozás megjelölése ellenére azonban valószínűleg nem volt aranyműves.[147]

Franciscus III. (Franciscus Carolus) *Schak aurifaber* 1827. június 7-én született Franciscus II. Schak és Anna Vitt második fiaként. 1856. május 5-én feleségül vette Ludmilla (Emilia) Thallert (1833. szeptember 1–1872. január 10.), Thaller József órasmester (Cajetanus Schak veje) és Schmidt Julianna leányát. Négy gyermekük született: Anna Ludmilla (1857. február 2.–1880. június 22.), Ludmilla (1860. május 6.), Franciscus Josephus (1865. január 8., aki szintén aranyműves lett) és Josephus (1871. december 9–december 13.). Anna 1878. május 14-én lett Nick Károly kereskedő felesége,[148] Ludmilla pedig 1882. április 24-én Burghardt István üvegesé. Franciscus III. Schak felesége halála után valószínűleg hamarosan újra megnősült. Theresia Hallerrel keresztszülő 1879-ben és 1880-ban már *Theresia Schak uxor Francisci Schak* szerepel keresztszülőként. *Franciscus Schak aurarius* Halena (sic!) Theresia férje 1886. április 21-én halt meg.

Josephus Kaufmann *aurifaber*, aranyműves 1813 körül született Csehországban és Pécsett halt meg 1887. március 7-én. Felesége, Hoher Eleonora (néhányszor Anna) valószínűleg túlélte férjét. Josephus Kaufmann 1848 körül telepedhetett le Pécsett,[149] hacsak felesége a korábbi szülései idején nem innen ment vissza Prágába. Gyermekük közül valószínűleg a legidősebb, Veronica Prágában született 1840 körül. Pécsett ment férjhez 1864. szeptember 7-én Josephus Ruzsinszky tokaji tanárhoz (docens). Később visszaköltözhetnek Pécsre, mert itt keresztelték 1871-ben, illetve 1878-ban fiukat és leányukat. A második leány, Mária is Prágában született 1845 körül. 1868. április 23-án Adalbertus Vész (Veisz) tanár (docens realium), később iskolaigazgató felesége lett. Három gyermekük született, legalábbis hármat kereszteltek Pécsett.[150] A harmadik leányuk, Eleonora 1847 körül született, de az ő születési helyét és idejét nem ismerem, valószínűleg ő se született még Pécsett, viszont Pécsett ment férjhez 1866. augusztus 21-én Carolus Scheuerer molnármesterhez (molitor magister), akinek három gyermekéről van adatom. Josephus Kaufmann többi gyermeke már Pécsett született: Aloysia (1849. február 27.), Ludovicus Antonius (1851. szeptember 5.) és Emericus (1856. január 12., valószínűleg azonos a későbbi ötvössel). Aloysia 1872. április 16-án lett Kaufmann Ferdinánd bírósági jegyző felesége, aki nevét 1897-ben Kenedire változtatta. Három gyermekük született. Lehet, hogy ötvösünk gyermeke volt az a Josephus Kaufmann is, aki Prágában született 1843 körül és Pécsett halt

meg 1893. szeptember 7-én. Foglalkozása hivatalnok volt. Kaufmann József és Hetinác Katalin (róla a telek-könyvi bejegyzés alapján nem lehet egyértelműen eldönteni, hogy felesége volt-e Kaufmann Józsefnek, de ötvösünk halálakor az anyakönyvi bejegyzés: *J.K. maritus Eleonorae Hoher*, ami arra utal, hogy a korábbi feleség még él) 1878. március 9-én házat vett a budai külvárosban, amelyet 1888. december 20-án a Kaufmann-örökösök nevére írtak.[151] Mivel ez jól egybevág ötvösünk halálával, valószínűleg ő volt az említett háztulajdonos.

Az 1850-es években működött Pécsett Moritz Schönwald, aki Miskolcon született 1825 körül, Josef Schönwald miskolci aranyműves (Goldarbeiter) fiaként.[152] 1857. szeptember 15-én írták be házasságát a pécsi izraelita hitközség anyakönyvébe. Felesége, Zili Lamm (később Raphaele, Rosi, Rosalia) a morvaországi Cserovitzban született 1825 körül, ahol apja bérlő (Arendar) volt. Lehet, hogy ott került sor a házasságkötésre is, mert a pécsi bejegyzés után hamarosan, már 1857. október 30-án megszületett első gyermekük, Zidonia. Persze lehet erre valami romantikusabb magyarázat is, de ez ma már kideríthetetlen. Még négy gyereke született Moritz Schönwaldnak Rosi Lammtól,[153] majd még egy lánya, Rebeka (1868. január 1.), de az anya neve ekkor Rafela Sommer. Ennek az újabb házasságnak bejegyzését nem találtam meg. Moritz Schönwald 1891. április 23-án halt meg Pécsett. Ő készítette a pécsi székesegyházban található kézi körmeneti gyertyatartókat K:1627 „MS” mesterjeggyel és „13” próbával.[154]

Antonius Keinberg (Keimberg) *epipharius*, nyergesmeszter 25 éves korában feleségül vette a Mödlingben 1801 körül született Anna Fabert (Anna Vilhelmina Faber de For, Anna For) 1836. december 18-án. Legidősebb fiuk Vilhelmus Keinberg *aurifaber* (1837. április 18–1874. január 17.). Az őt követő négy további gyermek közül az első kettőnek születési idejét nem találtam meg, lehet, hogy nem Pécsett születtek. Vilhelmus Keinberg (néha Keinberger) *aurifaber* 1862. július 22-én feleségül vette a 18 éves Maria Sillayt, aki 1870. március 19-én halt meg. Maria Anna Catharina nevű leányuk 1865. augusztus 26-án született és 1890. június 12-én ment férjhez Hoffman Richard *geometra fodinariushoz*. Antonius Keinberg harmadik gyermeke, Georgius 1841 körül született. Ő is aranyműves lett (*aurifaber*). Nem nősült meg. Meghalt 1874. március 31-én. Keinberg Antalné született Forer Anna 1857. január 13-án vett egy házat a belvárosban. A házat 1860. szeptember 19-én a Keinberg-örökösök nevére írták (talán ekkor halt meg Keinberg Antal), de az 1864-es összeírásban még Keinberg Anna a tulajdonos, bár 1864. január 20-án meghalt. A házat 1871. november 24-én 13650 forintért adták el.[155]

Kontraszti Ferenc molnár és Orbán Anna harmadik gyermeke, Eduardus 1859. október 4-én született. Ő az a Kontraszti Ede aranyműves, aki 1895-ben Haksch Etelka és Emilia hajadonokkal keresztszülő. Nem kizárt, hogy unokája annak a Kontraszti Istvánnak, akinek leányát Posz Jakab ötvös vette feleségül és így Ede lehet, hogy nagybátyjánál vagy unokatestvérénel, Aloysiusnál tanulta ki mesterségét.

Nicolaus Engesser *aurifaber*, aki Simontornyán az ott jegyzősködő Michael Engesser és Francisca Tinter fiaként 1836 körül született, 1868. május 11-én Pécsett feleségül vette Mathias Engesser pesti zenetanár és Theresia Nachtigall leányát, Máriát. Engesser Miklós és neje, Engesser Mária 1875. december 8-án házat vett a belvá-

rosban, ami az 1887-es összeírásakor is a birtokukban volt.[156] Engesser Miklós 1912-ben még élt.[157]

A szigeti külváros halálozási anyakönyvében három ötvös özvegyének, illetve feleségének halálozását vezeték be 1867 és 1879 között. *Carolus Banko aurifaber* özvegye, az 1789 körül Grazban született *Josepha Bretschneider* 1867. december 3-án hunyt el. *Carolus Bankó* aranyműves valószínűleg azonos *Bankó Károly* aranyozóval, aki 47 éves korában, 1838. március 9-én hunyt el, özvegyet és egy gyermeket hagyva. 1868. szeptember 12-én halt meg *Alexander Abramovics aurifaber* felesége, az 1828 körül született *Elisabetha König*. *Godefridus Kolb aurifaber* özvegye, a poroszországi Ebersbachban született *Dorelli Anna* 1879. június 4-én halt meg.

1873. július 28-án Pécssett *Mauritius Liepold*, a Bécsben 1847. augusztus 17-én született kocsmáros (caupo) feleségül vett egy 35 éves özvegyet, *Theresia Webert*. Első gyermekük, az 1875. április 11-én született *Anna* 1891. április 13-án *Eduard Seifert*, a Zsolnay gyárban dolgozó porcellánfestő felesége lett. Második gyermekük születésekor (*Helena Theresia* 1878. július 26.) *Mauritius Liepold* aranyművessegéd, míg ezután (*Franciscus* 1880. április 20.) famulus, azaz segéd. Meghalt 1882. február 6-án.

1874. június 4-én Pécssett kötött házasságot *Stern Herman* aranyműves, aki Szentesen született 1842-ben. Felesége a pécsi, vele azonos korú *Breier Rozália*.

1878. november 26-án *Király Mór* özvegy aranyműves, aki 1826 körül született Szborf (?) városban, házasságot kötött *Strasser Rozáliával*. Első felesége az 1825 körül született és 1875. október 7-én meghalt *Lorschi (Lorchy) Róza* volt (sajnos házasságkötésük az anyakönyvben nem szerepel), akitől Hőgyészen 1852 körül született fia *Fülöp*, pécsi kereskedő, 1886. május 5-én feleségül vette Pécssett *Walter Nettit*.

Gaál Leopoldus aradi zsidó ötvös és *Zuckerberg Rozália* három Aradon született gyermeke, *Josephus Vilhelmus* (1864. szeptember 20.), *Teodora Elisabetha Ottilia* (1868. május 15.) és *Stephanus* (1872. október 9.) Pécssett keresztelkedett ki (1893. március 1., 1885. április 20., 1887. október 18.). Nincs adatom eddig arra, hogy az ötvös apa is Pécsre költözött volna.[158]

Emericus Kaufman (valószínűleg azonos *Josephus Kaufmann* 1856. január 12-én született fiával) *aurifaber* felesége a Nagyváradon 1861 körül született *Maria Kozlovsky*. Gyermeük, *Alfredus Albertus* 1882. március 29-én született, *Mária* 1882. július 31-én halt meg.

Ignatius Hackenschmidt typographus 1887. január 17-én feleségül vette *Aloysia Gianonet*. A menyasszony apjának, *Josephus Gianonenak* foglalkozását az anyakönyv ekkor *aurifaberként* adta meg. Korábban néhány kivételtől eltekintve lakatosként említik és nem tudom, hogy ez a bejegyzés nem az anyakönyvet vezető plébános tévedése-e.[159]

Franciscus IV. Schak aurifaber *Franciscus III. Schak* és *Emilia Thaller* fia 1865. január 8-án született. 1889. október 13-án feleségül vette *Franciscus Kindl* lakatos leányát, *Helenát*.

Stephanus Schneckengerber molnár-mester és *Julianna Vörös* fia *Carolus Schneckengerber aurifaber sodalis* 1871. december 18-án született Pécs-Bányatelepen[160] és 1890. március 21-én halt meg.

1890. november 20-án kötött házasságot Pécssett az alsó-ausztriai Traunban *Franciscus Schaman* és *Theresia Hoffman* 1865 körül született fia, *Fridericus Schaman* aranyműves és *Maria Lippert*.



9. *Franciscus Schak*: Talpas csemegés tál, 1840 körül. Magántulajdon

1892-ben Pécssett keresztszülő *Frey Imre* ékszerész. Nem derül ki, hogy Pécssett működött vagy máshol.[161]

1894-ben *Herdtlein Lajos* fűszerkereskedő és *Kronaszt Julianna* kislányának keresztszülei *Kubinyi Sándor* ékszerész és neje, *Kronaszt Emma*, aki valószínűleg az anya testvére volt. Sajnos a bejegyzésből nem derül ki, hogy *Kubinyi* hol működött.

A pécsi ötvösök felsorolásának lezárásaként szólni kell néhány ötvösmesterről, akik ugyan nem Pécssett működtek, de családi kapcsolataik következtében a pécsi anyakönyvekben előfordultak. Talán ez segíthet másokat a kutatásban.

Martinus Raketics, *Vinkovciban* működött ötvös leánya apja halála (1800 előtt) után Pécssett lakott *Josephus Aichinger* ötvösmesternél. Itt ment férjhez 1800. augusztus 19-én 25 éves korában *Bernard Pál* özvegy molnár-mesterhez.

Aloysius Löwenberg aurifaber in Stiria és *Julianna Hahn* leánya, *Henrica* Pécssett ment férjhez 21 éves korában *Franciscus Unger* bécsi születésű szobafestőhöz 1858. október 5-én. *Unger* 1864. szeptember 8-án meghalt és özvegye másodszor is férjhez ment. A házasságkötéskor 1869. október 20-án *Catharina* néven írták be az anyakönyvbe és születési helyéül a karintiai *Maria am See ob Gutenstein* van megjelölve. Apja foglalkozása pedig „actor gymnasticus”.

Joannes Henricus Laubach segesvári (Erdély) ötvös 1835 körül született azonos nevű fia, foglalkozását te-

kintve *typotheta*, 1864. november 3-án Pécsen vette feleségül a 23 éves Németh Annát.

Aloysius Verovszky eszéki ötvös (aurifaber Essekien-sis) házassági tanú Pécsen 1865-ben. Ő minden bizony-nal az 1828-as összeírásban említett Verovszky Ferenc eszéki ötvös[162] fia, aki viszont valószínűleg a székesfe-hérvári Verovszky György (aurifaber ex Mons Pannoniae) fia volt. Verovszky (Verotszky, Weroszthy, Würofsky, Wirofsky) György Wilibald Győrött volt inas Szalay Imrénél 1759. szeptember 1. és 1764. november 4. kö-zött.[163] 1776-ban tűnt fel Székesfehérváron, ahol 1776. december 20-án szerzett polgárjogot.[164] Vidéki mes-terként kérte felvételét a pesti céhbe, ahova 1777. június 1-én vették fel. Itt írták be inasait is, így Ferenc fiát is 1800. október 7-én. (Rajta kívül még három inasáról van tudomásunk.)[165] Győrött egyébként még két Würofsky inaskodott, de rokoni kapcsolataik feltáratlanok.[166]

Florianus Zlinszky aurifaber és felesége, Anna leánya, Mária Eszéken született 1859 körül és Pécsen halt meg 1881. február 8-án.

Josephus Neumann aurifaber és Catharina Szelenecsei fia, Joannes Cornelius Neumann 1828. szeptember 4-én szü-letett Vágújhelyen, Nyitra vármegyében. Első felesége, Anna Vagner 1879. szeptember 3-án halt meg. Joannes, akinek foglalkozása ekkor ellenőr (controller ad Soc. Danubii), 1881. szeptember 22-én Pécsen nősült másod-szor és sógornőjét, Aloysia Vagnert, Carolus Vagner kereskedő és Anna Gianone leányát vette feleségül.[167] Joannes Neumannnak első feleségétől egy kislánya szü-lezett: Stephana Anna (1868. augusztus 24–1873. június 8.).

Podvinetz János bajai ötvös és Herzog Katalin fia, a Ba-ján 1858 körül született Podvinetz Károly pécsi kereskedő 1884. március 23-án feleségül vette Kaufer Máriát.

A pécsi ötvösök adatainak összegyűjtése után rátérhe-tünk a feloldatlan mesterjegyek mestereinek meg-határozására.

Kőszeghy K:1617 mesterjeggyel fésűscéh jelvényét közli a Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményéből K:1610 próbajeggyel.[168] Ez a jegy és az ennek változataként felfogható, a tanulmány elején közölt IA jegy Josephus Aichinger jegyeként oldható fel.

A magángyűjteményből itt közölt CS jegy stílusát te-kintve rokon Franciscus Schak K:1620 mesterjeggyével, ezért szerintem ez a család másik tagjáé, mégpedig Ca-

jetanus Schaké. A kanalakban levő próbajegy (K:1612) megegyezik a Kőszeghynél K:1619 „KS” mesterjeggyel pécsi magántulajdonból közölt, négy kecskelábon álló sótartón[169] levő próbajeggyel. Ez a KS jegy az ötvösök adatai alapján csak Carolus Stöcker és Cajetanus Schak jegye lehet. A jegy stílusa annyira eltér Cajetanus Schak előbb valószínűsített jegyétől, hogy ezt a jegyet Carolus Stöcker jegyének tartom.

Az evőkanál-készlet négy kanálán és a tálaló kanál-on talált TI mesterjegy minden bizonnyal Tichy János mes-terjegye. A másik két kanál 1867 utáni, Diana-fejes fém-jelzésén a mellékjelek annyira elmosódottak, hogy csak az egyiken lehet egy P betűt kivenni, amiből legfeljebb az lehet biztos, hogy a fémjelzés Magyarországon, valószínűleg Pesten történt. Így bármennyire is csábító, nem állíthatom, hogy a rajtuk levő JK jelzés Kaufmann József mesterjegye, de szeretném hinni.

A cukorszórázó mestere, amennyiben helyes az AV ol-vasat, Wittman (Videman) András lehetett, akinek nevé-vel mindkét írásmóddal találkozunk. A megoldást gyen-gíti, hogy Wittman későbbi, már magyaros szórendű jegye (K:1621) WA formájú. A másik lehetséges feloldás AS lehetne. Ebben az esetben a jegy Antonius Studetsky jegye lehetne, róla azonban nagyon keveset tudunk. A még szóba jöhető Antonius Simon és Antonius Staczer késői működési ideje (első adat 1848-ból, illetve 1865-ből) sem a próbajeggyel sem a tárgy formájával nem egyez-tethető össze. Annak eldöntése, hogy ki volt ezen tárgy mestere, ezért további kutatást igényel, illetve további tárgyak előkerülésére kell várni.[170]

A most közölt levéltári adatok mintegy megnégyse-rezték az ismert pécsi ötvösök számát. Mindazonáltal a pécsi ötvösség ismerete, különösen az azonosított tár-gyaké, nagyon hiányos. Szinte érthetetlen, hogy ennyi mester hogyan találhatta meg megélhetését a városban, főként, ha meggondoljuk, hogy az ingatlanügyletek tanúsága szerint közülük sokan vagyonos emberek lehet-tek. Talán a dél-dunántúli kegyhelyeken őrzött tárgyak kutatása választ adhat erre.

Végezetül szeretnék köszönetet mondani azon ma-gánszemélyeknek, akik hozzájárultak gyűjteményük át-nézéséhez és a tárgyak közléséhez.

Grotte András

JEGYZETEK

1 Grotte András: Kísérlet néhány magyarországi ötvösje-gy feloldására. Művészettörténeti Értesítő XXXIII. 1984, 164–166; *Uő.* Kísérlet néhány magyarországi ötvösje-gy feloldására II. Uo. XL. 1991, 68–81; *Uő.* Kísérlet néhány magyarországi ötvösje-gy feloldására III. Uo. XLIV. 1995, 113–130.

2 Kőszeghy Elemér: Magyarországi ötvösje-gyek a középkortól 1867-ig. Budapest 1936

3 Védés száma 85745/1960/3. A védéskor a meghatározás téves volt.

4 A Belvárosi Aukciósház 16. árverése, 1995. augusztus 28. A tárgyjegyzékben 126. sz. alatt tévesen besztércebányainak fel-tüntetve.

5 Érdemes megjegyezni, hogy a pécsi ötvösök már a közép-korban is erős és jelentős céhet alkottak. Ezt támasztja alá, hogy a pécsi aranyművesek confraternitása 1489-ben búcsúengedélyt kért a pápától a Szent Bertalan-templomban lévő, az Úr színe-változásának szentelt oltár részére. 1482-ben Bartholomeus Aurifaber, pécsi polgár, eladta pécsi házát, mert Budára költö-zött. 1495-ben II. Ulászló király Gabriel és Valentinus aurifaber,

pécsi ötvösökkel dolgoztatott. (Balogh Jolán: A művészet Mátyás király udvarában. I. Adattár. Budapest 1966, 564.)

6 Kőszeghy i. m. 286–287; Kapossy János: Magyarországi ötvösök a XVIII.–XIX. században. Budapest 1934; *Somogyi Árpád*: Pécsi szláv ötvösök a XVII.–XIX. században és céhlevelük. A Janus Pannonius Múzeum Évkönyve 1965. Pécs 1966, 263–273.

7 Boros László: A pécsi székesegyház a 18. században. Művé-szettörténeti Füzetek 18. Budapest 1985, 57. A korábbi iro-dalomban a kutat 1792-re és 1795-re is keltezik.

8 Kopasz Gábor: Régi pécsi kézműves mesterségek. A Janus Pannonius Múzeum Évkönyve XVI. 1971, Pécs 1972, 169, 177. (1752: 4, 1848: 5 ötvös); Eperjessy Géza: A szabad királyi városok kézműves ipara a reformkori Magyarországon. Budapest 1988, 319. (1828: 4, 1832: 4 ötvös); Hetilap 1845. június 3.: 5 arany-ezüstműves. *Somogyi i. m.* 265. említ egy 1786-os összeírást, de nem adja meg az ötvösök számát, csak jelzi, hogy ekkor szerepel először Schak Ferenc.

9 Grotte András: Újabb adatok a győri ötvöscéhről. Kézirat, megjelenés alatt.

10 L. az idézett összeírásokat.

11 König Károly rézműves, cuparius 1854-ben egy alkalommal aurifaberként jelenik meg, majd ezután (1856-tól) szinte mindig sárgaréz-műves, aurichalcharius a foglalkozása. Engelmann Károly rézműves 1848-ban egy alkalommal ötvös, majd 1850-től újra rézműves.

12 Levasics-Surányi: Szerbhorvát-magyar kéziszótár, *Palich Emil*: Magyar-szerbhorvát kéziszótár. Budapest 1982.

13 A családnevek kialakulásának ezen a szintjén a foglalkozást jelző nevek már nem fedik a kézműves foglalkozást, de attól nem is függetlenek teljesen. A körmendi uradalomban az 1646-os urbáriumban leggyakoribb kilenc foglalkozást jelölő családnév megegyezik azzal a kilenc mesterséggel, amelynek mesterei részére 1658-ban Battyányi Ádám árszabást adott ki. (Tóth István György: Jobbágyok, hajdúk, deákok. A körmendi uradalom társadalmi és gazdasági fejlődés főbb vonásai 1526–1734 között. In: Szentgotthárd. Helytörténeti, művelődéstörténeti, helyismereti tanulmányok. Szombathely 1981, 103.)

14 *Somogyi* i. m. 267, 272.

15 *Madas József*: Pécs-belváros telkei és házai. Adatgyűjtemény. Pécs, 1978. (továbbiakban: *Madas 1.*) és *Madas József*: A pécsi Budai Külváros telkei, házai és utcái. Adatgyűjtemény I-II. Pécs, 1985. (továbbiakban: *Madas 2.*)

16 A pécsi anyakönyveket a Magyar Országos Levéltár Filmtár mikrofilmjein néztem át. Az egyes pécsi anyakönyvező szervek (plébániák, gyülekezet, hitközség) anyakönyveiről készült mikrofilmek a következő dobozszámokon találhatók: Pécs város, illetve később Pécs-Belváros az A4811-A4817 sz., a Pécs-Székesegyház az A4826-A4828 sz., a Pécs-Budai külváros az A4817-A4822 sz., a Pécs-Szigeti külváros az A4828-A4832 sz., Pécs-Rácváros az A4823-A4824 sz., a pécsi izraelita hitközség az A3400-A3402 sz., az evangélikus egyház az A2079 sz. dobozokban található. Pécs-Belvárosban a születések anyakönyvezése 1688-tól (1700–1707 között a rác és kuruc pusztítás miatt kihagyással), a házasságoké 1700-tól, a halálozásé 1707-től folyt. Pécs-Székesegyházban a születéseket 1781-től, a házasságokat és a halálozást 1782-től anyakönyvezték. Pécs-Rácvárosban 1781-től, Pécs-Budai külvárosban és Pécs-Szigeti külvárosban 1790-től, az izraelita hitközségben 1851-től, az evangélikusok 1859-től anyakönyvezték. Az anyakönyvek nyelve 1833-ig latin volt, amit a latinos névalakok használatával jeleztem is. 1833-tól 1851 közepéig magyarul, ezután az egyházi anyakönyvezés utolsó évéig (1895) a katolikusok újra latinul, de az utolsó évben már magyarul anyakönyvezték. A második latin nyelvű időszakban gyakran magyar névsorrendet használtak. Az evangélikusok magyarul anyakönyvezték. Az izraelita hitközség anyakönyveinek nyelve előbb német, majd 1868/1869-től magyar.

17 *Somogyi* i. m. 264.

18 Nem tudom, mi volt az igazi családneve. Az anyakönyvben és az összeírásokban Marianus Aurifaber, Kulungyia, Ötvös néven szerepel. Azonban 1711-ben házassági tanú volt Marianus Dunderovich, 1717-ben Marianus Mihalovich. Lehet, hogy egyikük azonosítható az ötvössel.

19 Az 1722-es telekkönyvben (*Madas 2.* 1049, 1140) szerepel Marianovics Mihály és Marianovics Mátyás mint háztulajdonos. Megtalálhatók az anyakönyvben is, sőt rajtuk kívül Thomas és Elias Marianovics is szerepel ott 1730 előtt. Sajnos esetleges családi kapcsolatuk Marianus Ötvössel nem mutatható ki.

20 *Madas 1.* 435, 437, 646, 713.

21 *Somogyi* i. m. 264.

22 *Madas 1.* 244.

23 *Somogyi* i. m. 264.

24 Uo., de *Somogyi* megállapítása, miszerint nemzetisége nem állapítható meg, nem állja meg helyét, mert őt is említik Kulungya néven, vagyis szintén délszláv származású volt.

25 *Somogyi* i. m. 264.

26 Uo.

27 A vereteket *Vujicsics Sztoján* említi A Dunamenti Szerbek ötvösművészeti emlékei Magyarországon (Magyar Ötvös V. 1994. 2. sz. 21.) c. cikkében Radnics Simonnak tulajdonítva. Ezt életrajzi okokból csak az idősebb Simon Ötvös készíthette.

28 Egy Stephanus Koluncsiával még 1754. december 20-án is találkozunk, amikor Magdalénától született fiát, Stephanust keresztelték. Azonban ekkor nagy valószínűséggel a Koluncsia már csak egyszerű vezetéknev volt.

29 *Madas 2.* 178.

30 *Somogyi* i. m. 264. tévesen braunschweigi származásának mondja. A polgárkönyvben Hainburg a származási hely. (*Móro Mária Anna*: Pécs város polgárai 1697-1707. In: Baranyai Helytörténetírás 1987/1988. Pécs 1988. A bejegyzéseket Móro M. A. megszámozták: Holzmann a 42. sz.)

31 *Móro* i. m. 314. és 360.sz.

32 Uo.

33 Georgius Csulancia Annával is keresztstülő 1706-ban, de az anyakönyvből nem derül ki, hogy felesége volt-e vagy sem.

34 Még 1749. február 23-án is hallunk egy Georgius Kulungicsról, akinek ekkor keresztelik Catharinától született Eva nevű leányát, de ez már csak vezetéknev lehetett és nem volt kapcsolatban a foglalkozással.

35 *Somogyi* i. m. 264; *Kapossy* i. m. 23.

36 1706. szeptember 15-én keresztstülő a belvárosban D. Wolfgangus Liebl és D. Clara uxor. Ez annyira közel esik első gyermeke születéséhez (1707. február 11.), amikor is az anya Anna Margaretha, hogy Clara, mint első feleség azonosítása kétséges.

37 Lieb lányai első feleségétől: Barbara (1707. február 11.), Anna Gertrudis (1708. október 14.), Theresia (7 évesen halt meg 1718. május 18-án) és Eva Rosina (1711. augusztus 20.). Lieb gyermekei második feleségétől: Joannes Georgius (1720. május 18–1725. december 2.), Joannes Jacobus (1722. július 11–1723. április 30.), Maria Theresia (1724. március 20–1726. január 1.), Joannes Paulus (1727. január 16–17.), Adamus Fridericus (1728. október 10–21.) és Anna Mária (1730. május 16.).

38 *Kapossy* i. m. 23.

39 *Madas 1.* 400, 404, 748, 750.

40 *Somogyi* i. m. 264.

41 Uo.

42 *P. Brestyánszky Ilona*: A pest-budai ötvösség. Budapest 1977, 208. valószínűleg tévesen inasszegődést említ, de Zivonovics nem említi mint budai mestert. *Kapossy* is budai inaszkodásról tud: i. m. 27.

43 Valószínűleg rokona annak az Orlovics Péternek, akihez Simon Ötvös özvegye ment férjhez 1707-ben.

44 A Buda-Tabáni plébánia anyakönyvében (MOL Filmtár A 26. sz. doboz) már 1699-ben szerepel egy Simon Radnich mint keresztstülő, 1702-ben Dominus Simon Radnich civis Budensis in suburbio keresztstülő. 1704. április 21-én született Simon Radnich és Catharina leánya, Helena, 1705-ben még keresztstülő Catharina Radnicz. (A halálozási anyakönyveket csak 1712-től vezették, így Helena sorsa nem adatolható, Pécssett mindenesetre már nem szerepel.) Valószínűleg ez a Simon Radnich azonos a pécsi mesterrel, de olyan sok Radnich található a tabáni anyakönyvben, hogy lehet ez egy „őshonos” budai is.

45 *Somogyi* i. m. 264.

46 Első feleségétől született Antonius (1713. január 11–1716. november 26.), Simon (1714. november 26–1715. szeptember 7.), Josephus (1718. március 18–19.), Antonius (1718. március 18–1719. április 10.) és Jacobus (1719. július 25–1720. szeptember 27.) gyerekkorban meghaltak.

47 A második feleségtől született, felnőttkort megélt lányok az 1723. december 25-én született Éva, valamint Rosalia (1726. július 8.) és Christina (1731. március 9.), míg Helena (Ilona 1724. január–február 15.), Michael (1724. szeptember 26–28.), Christina (1729. február 26–1730. június 22.) és Antonius (1734. január 15–1735. április 12.) korán meghalt.

48 *Madas 1.* 82, 649.

49 *P. Brestyánszky* i. m. 208.

50 *Somogyi* i. m. 264–265.

51 *Köszeghy* i. m. 284.
 52 *Rómer Flóris*: A háza ötös-czéhek szabályai. III. befejező közlemény. Századok 1877, 808.
 53 *Kapossy* i. m. 27.
 54 *Ltsz.* 1905.29; K:1616, Schätze des ungarischen Barock. Ausstellungskatalog. Hanau 1991, 111. sz.
 55 *Vujicsics* i. m. szerint a szigetvári kehely jelenleg a pécsi Janus Pannonius Múzeum leltárában van. Ott azonban Dr. Vonyó József osztályvezető úr (Baranya Megyei Múzeumok Igazgatósága, Új- és Legújabbkori Osztály) szíves tájékoztatása szerint, amiért e helyen is köszönetet mondok, nem található.
 56 *Somogyi* i. m. 265.
 57 A nyugtára *Horváth Tibor Antal* hívta fel a figyelmet (Ismeretlen levéltári adatok az ötvösök történetéhez főként a XVI–XVII. században. Művészettörténeti Értesítő III. 1953, 178. OL Lymbus II.f. 13. jelzett alatt) anélkül, hogy a tartalmával foglalkozott volna. A nyugta jelenleg a Magyar Országos Levéltár E 211. szekció Lymbus 89. cs. 22. t. jelzetű csomóban található. A szövege a következő:
 Quitung / Ba(?) 22 R: sage Zwey Vnd Zwain / Zig gulden walliche ich [...] vnder / schaubner Von dem H: Johann Trummer (?) wegen / [...] hochBischoff: gnaden H: / Herrn Jacobo Ferdinando de: Janny / gemachter goldene holzketten Vnd / ain Ciborium gearbeit, mirr richtig be / Zalt worden woriber hiermit / quitirer 5 Kirchen den 25 Maius 1726 / Simon Radnich / Aurifaber.
 58 *Vujicsics* *Sztoján* idézett cikkében tovább bővíti a Radnics Simonnak tulajdonított tárgyak körét. Radnics Simon munkájának tartja Vikentije Popovic budai püspök (metropolita) gyertyatartóit 1710-ből és a Nikanor Melentijevic pécsi szerb ortodox püspök részére készült két diakonusi orarion (stólaszerű széles vállszalag) zománccsiszes bronz díszlapocskáit is. Az általa említett és a Fruška Gora-i kolostorok egykori leltárában szerepelt 1721-ben Maksim Gavrilovic szekcsői püspök részére készült két- és háromkarú áldásosztó gyertyatartók valószínűleg a belgrádi példányokkal azonosíthatók.
 59 Radics Simonnak Annától 5 fia és 3 lánya született, akik közül csak két lány élte meg a felnőttkort. Anna 1759. július 18-án halt meg. 1761. augusztus 31-én Simon Radics újra nősült. Feleségül vette az özvegy Rudolf Katalint. Halálának dátumát nem találta meg.
 60 *P. Brestyánszky* i. m. 208.
 61 *Madas* 2. 410, 788. Az azonosítást az teszi kétséges, hogy az 1719-es összeírásban Katics János a tulajdonos és 1727-től a Katics család birtokában van a telek. Így lehet, hogy a Radics név csak előírás.
 62 *Madas* 1. 380.
 63 *Somogyi* i. m. 265.
 64 *Kapossy* i. m. 21.
 65 *Somogyi* i. m. 265.
 66 *Kapossy* i. m. 21.
 67 *Madas* 1. 644.
 68 *Madas* 2. 42.
 69 *Madas* 1. 75–76.
 70 Első feleségétől született Ignatius (1728. szeptember 29-én 1 éves kora előtt halt meg), a felnőtt kort megélt Catharina (1729. december 2-án született), Joannes, a néhány napot élt ikerpárja (meghalt 1729. december 26-án), Joannes (1733. december 26–1735. augusztus 7.) és a mintegy 1 évet élt Helena (meghalt 1737. november 19.). Második házasságából gyerekkorban halt meg Maria Anna Magdalena (1741. december 31–1743. július 17.), Anna Mária (1745. március 28–1747. május 11.), Josephus (1750. október 3–1755. június 9.) Helena (Julianna? 1753. március 28–1756. november 26.), és a két évet élt Stephanus (meghalt 1757. február 4.).
 71 *Madas* 1. 75–76.
 72 *Kapossy* i. m. 32.
 73 *Madas* 1. 324.
 74 Radnics Pál gyermekei: Ladislaus (1743. március 26–április 16.), Theresia (1744. április 5.), Marianna (2 évesen halt meg 1754. július 1-jén) és Martinus (2 évesen halt meg 1756. november 19-én).
 75 Egy másik Radnics (Radics, Radenits) Pálnak a felesége Catharina, aki 1771. november 2-án halt meg. Férje túlélte.

Gyermekeik: Paulus (1747. január 10., valószínűleg azonos az 1800-ban Theresiával együtt keresztszülőként szereplő Radnich Pállal), Franciscus (1757. szeptember 9.), Stephanus (1758. november 1.), Georgius (1760. március 12.), Christina (1763. október 27.) Anna Mária (1763. október 27–29.) és Catharina (1764. október 17.). Egy néhai Paulus Radics Theresia nevű 24 éves leánya 1772. március 22-én halt meg.
 76 *Somogyi* i. m. 265.
 77 *Madas* 1. 757.
 78 *Somogyi* i. m. 265. Somogyi Sinkovichtól valószínűleg a rosszul olvasható irat alapján tévesen Szukovicsnak mondja.
 79 Uo.
 80 Uo. és *Kopasz* i. m. 169. Nála Magyarovics keresztnéve Mihály, Laczkovics József.
 81 *Somogyi* i. m. 265.
 82 *Madas* 1. 392, 644.
 83 *P. Brestyánszky* i. m. 193.
 84 *Madas* 1. 251.
 85 Valószínűleg az ötvös nagypapa az a Sztojakovics Mátyás, akinek nevén az 1722-es telekkönyvben ház és kert van. A ház elpusztult, mert 1737-ig nem szerepel az összeírásokban, ekkor azonban Sztojakovics Márkus és fia a tulajdonos. 1751. február 12-én már Sztojakovics József és Mihály nevén van, akik feltehetőleg örökség útján szerezték meg. Mihály ekkor eladta házrészét. Az 1752-es összeírásban Sztojakovics József, 1764-ben Sztojakovics István, 1774-ben ismét Sztojakovics József szerepel mint tulajdonos. 1786-ban már nincs a család birtokában. (*Madas* 1. 756.) Mivel ekkor több Sztojakovics József is élt Pécsen, csak valószínűsíteni lehet, hogy az itt szereplő volt az ötvös.
 86 Lehet, hogy édesapja az a Magyarovics Mátyás volt, aki 1703. február 12-én feleségül vette Molnár István özvegyét Máriát. Ez azonban nem igazolható az eddigi adatok alapján.
 87 Magyarovics Mátyás gyermekei: Maria Julianna (1747. május 16.), Elisabetha Barbara (1752. március 11.), Josephus (1753. november 19–1758. február 21.), Julianna (1756. február 29–1757. augusztus 4.), Philippus (1758. április 30.), Anna Mária (1761. április 27–1762. április 5.).
 88 *Madas* 1. 167, 168.
 89 Mária 1732. október 7-én született és 1762. június 24-én Ignatius Paulus Ambrus felesége lett. A többiek: Anna (1734. szeptember 26–1737. május 19.), Antonius (1737. január 17.), Georgius (1738. március 27.), Paulus (1743. január 10.), Eva (1743. december 24.), Anna (1749. március 7–április 8.), Catharina (1749. március 7.).
 90 Sajnos Julianna Radnics szüleit nem találta meg. Lehet, hogy éppen a közös foglalkozás alapján Radnics Simon valamilyen leányát vette el Magyarovics Lőrinc, sőt, talán nála is tanulta a mesterséget, de ez nem igazolható. Radnics Simonnak talán Anna leánya vehető itt figyelembe, aki Michics András özvegy szabómester felesége lett 1741-ben.
 91 *P. Brestyánszky* i. m. 209.
 92 A többi 10 gyermeke: Ignatius (1762. július 23–24.), Catharina (1763. október 15-én halt meg néhány napos korában), Stephanus (1764. december 14.), Mathias vagy Mathaeus (1767. szeptember 21–1768. február 15.), Paulus (1769. január 10.), Michael (1770. március körül–1771. október 19.), Maria vagy Marianna (1772. március 6.), Julianna (1773. körül–1856. december 10., hajadon volt), Josephus (1775. április 2–július 25.), Anna (1784. február 26.).
 93 *Madas* 1. 51–52, 458, 607.
 94 *P. Brestyánszky* i. m. 194, 209.
 95 Stephanus (1777. augusztus 11.), Catharina (1779. február 14–április 10.), Anna (1779 körül–1781. november 7.), Georgius (1781. december 4–1783. július 21.), Elisabetha (1783. október 20.), Theresia (1785. március 25.), Catharina (1786. november 25.), Anna (1788. november 20–1793. január 28.) és Georgius (1791. január 3–1800. november 4.).
 96 *Somogyi* i. m. 265.
 97 A család neve nagyon változatos formában fordul elő az anyakönyvekben: Schak, Schack, Shak, Sak, Zsak, Xak. A továbbiakban egységesen a Schak formát használom.

98 *Somogyi* i. m. 265. szerint még 1828-ban is élt Pécsen, ahol fiával együtt írták össze. Valójában ekkor már özvegye és fia vezetik a műhelyt. (*Kapossy* i. m. 44., *Köszeghy* i. m. 286.)

99 Josephus (meghalt 1801. május 26-án 9 éves korában), Anna (1794/1798 körül született, meghalt 1832. március 24-én), Clara (1796. december 13.), Franciscus Carolus (1798. október 5., a későbbi ötvös), Theresia (1802. január 28.) és Catharina (meghalt 1802. augusztus 28-án 1 hónapos korában).

100 *Madas* 1. 358–359, *Madas* 2. 311, 314.

101 *Madas* 1. 659, *Madas* 2. 443.

102 L. 7. jegyzet.

103 Az MTA Művészettörténeti Kutató Intézet Lexikon Gyűjteményében található Szentiványi-cédulagyűjtemény adata szerint ezüst Madonna-szobrot készített. Ez azonban tévedésnek látszik. A kegyiszobrot 1698-ban Kraljovics Tamás siklósi ferences praesidens szerezte a kaproncai konventtől. (*Tüskés Gábor*: Búcsújárás a barokk kori Magyarországon. Budapest 1993, 30.) A szoborra később csak ezüst burkolatot készítettek. Jól látszik ez a szoborról készült fényképeken (*Szenthelyi-Molnár István-Mauks Márta*: Magyarország Szűz Mária kegyhelyei. Budapest 1988, 105.).

104 MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Szentiványi-cédulagyűjtemény. A tárgyat Dr. Vonyó József osztályvezető úr szíves tájékoztatása szerint egyelőre nem sikerült azonosítani.

105 *Madas* 1. 458, 607.

106 Mivel az anyakönyvben előfordul a Mathaeus-Mathias (Máté-Mátyás) névcsere, megemlítem, hogy a Zágrábban 1751 körül született Mathaeus Novakovics 1777. augusztus 12-én feleségül vette Pécsen a néhai Mathias Pausz leányát, az 1742 körül született Theresiát. Az adatok az após vezetékneve kivételével jól egybevágunk ötvösünk adataival és lehet, hogy ő szerepel itt Máté néven.

107 Az elsőszülött Josephus (1779. január 1.) további életéről nincs adatom, Theresia (1782. december 23–1783. január 7.), Joannes (meghalt 1785. június 1-jén néhány hónapos korában) és Georgius (született 1785. március 1-jén és néhány hónap múlva már halott volt, mert a következő gyereket is Györgyre keresztelték) csecsemőkorban haltak meg, a legfiatalabb Georgiusról (1786. április 14.) azonban születése dátumán kívül szintén nincs további adatom.

108 *Madas* 1. 363, 375, 428.

109 *Madas* 1. 362, 522, 581, *Madas* 2. 919–920.

110 Casparus Gezler epipharius (nyerges) özvegye az 1737 körül született Theresia 1793. december 28-án halt meg. Casparus Gasler (Gassler, Kazler, Keszler) és Theresia gyermekei Elisabetha (1760. december 6.), Christophorus (1763. március 14.), Anna Mária (1765. március 26–1770. október 14.), Joannes (1767. június 19.), Josephus Carolus (1770. február 2.), Carolus (1772. február 26.), Magdalena (1776. július 10.). Mivel az ötvös Keszler Gáspár feleségének nevét nem ismerem, ez a felsorolás lehet, hogy mindkettőjük gyermekeinek nevét tartalmazza. 1785-ben még egy másik Casparus Kesler is szerepel házassági tanúként, akinek foglalkozása azonban esztorgályos (torneator) volt.

111 A gyerekek születési ideje: Aloysius 1800. június 27., Theresia 1802. április 18., Antonius 1803. december 31. (ő halt meg fiatalon) és Carolus 1805. október 5.

112 *Madas* 1. 425–426.

113 Helyesebben Cajetanus Schak özvegye. A tévesztés oka az lehetett, hogy valószínűleg két keresztnév volt: Cajetanus Franciscus. Érdekes, hogy az anyakönyvben mindig az első keresztnév szerepel, míg az 1828-as összeírásban úgy látszik, a másodikon.

114 *Kapossy* i. m. 33, 40, 44, 48.

115 Coelestina (1832. február 25-én 21 évesen halt meg), Fridericus Florianus Mathias (1812. szeptember 22.), Paulina (1814. október 5-én 5 hónapos korában halt meg), Carolina (1816. október 10.), Amália (1816. október 10.), Franciscus Xaverius (1817. október 9-én 1 naposan halt meg), Maria Amalia (1818. november 14.) Alexander Josephus (1820. március 18.), Josephina Elisabetha (1821. szeptember 17.) és Ferdinandus Carolus (1822. november 10., lehet, hogy azonos Franciscus Barroissal, aki 1 hónapos korában 1822. december 14-én meghalt).

116 *Madas* 1. 166, 169–170.

117 *Kapossy* i. m. 40.

118 Az életrajzi adatok alapján elvethetjük *Somogyi* feltételezését (i. m. 265.), miszerint Mayerhoffer József azonos lett volna a Székesfehérváron dolgozó Mayerhoffer ötvössel. Székesfehérváron éppen *Somogyi* adatai alapján legfeljebb Mayerhoffer István dolgozhatott, de ő is inkább bécsi ötvös volt. (*Somogyi Á.*: Adatok a székesfehérvári ötvösség történetéhez. Művészettörténeti Értesítő XIV. 1965, 262.)

119 *Köszeghy* i. m. 286.

120 *Madas* 1. 458, 607.

121 *Köszeghy* i. m. 286.

122 Óra- és Ékszerkereskedelmi Vállalat, 1986. Őszi Ékszer és nemesfém Aukció, 202. sz.

123 MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Szentiványi-cédulagyűjtemény.

124 *Madas* 1. 358–359.

125 Kérdés, hogy volt-e valami rokoni kapcsolatban a Bécsben 1776–1805 között működött Anton Wittmann ötvössel. (*Viktor Reitzner*: Alt-Wien Lexikon für Österreichische und Süddeutsche Kunst und Kunstgewerbe. Band III. Edelmetalle und deren Punzen. Wien 1952, 857. sz. mester)

126 *Madas* 1. 458, 607.

127 *Köszeghy* i. m. 287.

128 Az Ernst-Múzeum aukciói XLVI. Budapest 1931, 843. sz. tétele: Két ovális sótartó négy patás lábon, LW mesterjegy 1807. Pécs. lehetne Leopoldus Wittmann munkája is. Ennek ellentmond, hogy Pécsről eddig nem ismerünk évszámos próbajegyet, bár lehet egy felirat is az évszám forrása. Bécsben viszont volt LW jegyű mester (*Reitzner* i. m. 1032. sz. mester), így lehet, hogy egyszerű nyomdai hiba a „Pécs” megjelölés, aminek viszont ellentmond, hogy kétszer is előfordul, mind a magyar, mind a német nyelvű leírásban. Talán egy szerencsésen előkerülő tárgy majd eldönti a jegy létezését.

129 *Madas* 2. 489–490.

130 *Madas* 1. 81.

131 *Madas* 1. 520.

132 Gyermekeik: Ágoston (1834. november 12–17.), Ferdinánd (1835. október 18.), József (1837. február 16.), Pál (1838. október 1.), Mária (1841. január 11.), Károly (1846. szeptember 2.) és Terézia (1853. szeptember 26.).

133 *Madas* 1. 578.

134 *Kapossy* i. m. 46.

135 Edmund (1846. szeptember 4.), János (1848. március 29.), Károly (1850. április 4.) és Augustina (1854. március 16.).

136 1873. január 15-én Tichy Edmund feleségül vette Keresztes Teréziát. Legalább három gyermekük született. Tichy Edmund és neje Keresztes Terézia 1873. július 5-én egy házat vettek a belvárosban, amelyet 1886. március 15-én 2550 forintért adtak el. Ezután 1891. augusztus 25-én vettek egy újabb belvárosi házat 30000 forintért. Egy másik, kétemeletes házra, amelynek tervezését és kivitelezését is maga jegyezte, 1908. október 23-án kapott lakhatási engedélyt. (*Madas* 1. 222, 407, 437.)

137 József (néhány hónapos korában halt meg 1849. november 4-én), Maria Theresia (1850. december 3.) és Antonius Ludovicus (1853. január 11–1872. október 3.).

138 *Madas* 1. 250, 342, 347, 592.

139 *Köszeghy* i. m. 287.

140 *Madas* 1. 623. A név után Madas tett kérdőjelet, mivel ő sem tudta mire vélni a keresztnévet. Az anyakönyvben sem található ezen a néven az özvegy.

141 *Madas* 1. 288.

142 *Köszeghy* i. m. 287.

143 Uo.

144 Óra- és Ékszerkereskedelmi Vállalat, 1983. Tavasz Ékszer és Nemesfém Aukció, 196. sz. és Óra- és Ékszerkereskedelmi Vállalat, 1984. Tavasz Ékszer és Nemesfém Aukció, 184. sz.

145 Itt jegyzem meg, hogy az ismert tárgyak mestereinek életrajzi adatai alapján a K:1614 próbajegy nem 1810 körül, hanem 1830 körül lehetett használatban.

146 Lehet, hogy Antonius Staczer azonos Starzer Antal pesti ötvösmesterrel (*P. Brestyánszky* i. m. 352.) és ez Keinbergnek a kötelező vándorlás alatti munkakapcsolatára utalna, de ez még további kutatást igényel.

147 Georgius Schefman (Scheffmann, Schöfman, Schofman, Schäfman) Bécsben született 1823 körül és Pécssett halt meg 1892. november 4-én. Házasságkötését ugyan nem találtam meg, de első(?) gyermeke, Catharina születésekor, aki még Egerágon született (Egerági római katolikus egyház születési anyakönyve, MOL Filmtár A 4721 sz. doboz), foglalkozása deaurator. Bár a pécsi anyakönyvekben négy korán meghalt gyermeke is szerepel (Georgius, aki 1869. február 16-án négyévesen halt meg, valamint Maria 1869. február 10–augusztus 25., Josephus 1870. szeptember 30–október 7., és Elisabetha 1874. április 9–augusztus 11.) csak 1874-ben találunk foglalkozás megjelölést (incolorator), de még Catharina pécsi házasságkötésekor (1885) sem. Ezek alapján valószínűleg aranyozó lehetett.

148 Annának 1880. június 7-én született a fia, Robertus Carolus, de ő a szülést alig élte túl, június 22-én meghalt.

149 1842-ben már szerepel egy Kaufmann József házassági tanúként, de nem valószínű, hogy már az ötvössel azonos. Ez időben ugyanis szerepel Pécssett Kaufman József laminarius (bádogos) is, aki 1787 körül született és 1849. január 29-én halt meg.

150 Az első és a második közötti 11 év különbség azonban megengedi, hogy több gyermekük is lehetett. Az 1881. augusztus 3-án született Rudolphus Casimirus 1892. november 6-án halt meg a pécsi árvaházban, tehát sem szülei, sem nagyszülei ekkor már nem éltek.

151 *Madas* 2. 472.

152 *Kőszeghy* (i. m. 226.) Munkácshez sorol egy 1820 körül „J. Schönwald” jelzést használó ötvöst. Lehet, hogy ez azonos a miskolci Schönwald Józseffel?

153 Samuel (1859. március 28.), Minna (1860. augusztus 18.), Julius (1863. március 7.) és Emerich (1865. október 15.).

154 *Kőszeghy* i. m. 287.

155 *Madas* 1. 595.

156 *Madas* 1. 612.

157 *Kőszeghy* i. m. 287.

158 Lehet, hogy ugyanezen családhoz tartozott a szintén aradi születésű Gaál Dorothea és Hermina (Ilona) is. Hermina Asztalos János ügyvéd felesége volt és öt gyermekük született, Dorothea Székely Róbert vasúti mérnök felesége volt, szintén öt gyermek édesanyja.

159 Josephus Gianone, Augustinus Gianone és Elisabetha Nierinberger fia, 1820. december 27-én született. Foglalkozása lakatos mester, faber serrarius volt, kivételesen kovács (1850), illetve clavifaber (1856). 1845-ben vette feleségül Catharina Schreiert. Hét gyermekük született, közöttük Anna Aloysia 1856. június 4-én. A Gianone család több nemzedéken át Pécssett élő olasz eredetű család, elsősorban kőművesek, kőfaragók, építőmesterek, később városi hivatalnokok.

160 MOL Filmtár A 4810 sz. doboz. Pécs-Bányatelep anyakönyvei.

161 1845–1846 körül Zomborban mutatható ki Fray Ignác (*Kapossy* i. m. 35) és zombori ötvösökről írt cikket ifj. Frey Imre (Ifj. *Frey Imre*: Zombori szerb ötvösökről a XVII. és XVIII. században. *Archeológiai Értesítő*. Új folyam. XXVII. 1907, 69–71.) Talán azonos család három nemzedéke szerepel itt.

162 *Kapossy* i. m. 47.

163 *Jankó László*: Ötvösapródok Győrött a 16.–19. században. *Győri Szemle* VIII. 1937, 160.

164 *Kapossy* i. m. 31., *Somogyi Árpád*: Adatok a székesfehérvári ötvösség történetéhez. *Művészettörténeti Értesítő* XIV. 1965, 261.

165 *P. Brestyánszky* i. m. 383.

166 *Jankó* i. m. 159. Josef Würofsky 1744. január 1-től Letovics István céhmesternél tanult, Franciscus Würofsky 1748. július 14-től pedig Szalay Imrénél inas.

167 Erdemes megemlíteni, hogy Vágner Károly és Gianone Anna összes gyermekénél a keresztszülők Schak Ferenc aranyműves és felesége Vitt Anna.

168 *Kőszeghy* i. m. 286. Kör alakú fűles érem, előlapján szalagsokron lógó fésű, alatta fedeles serleg.

169 *Kőszeghy* i. m. 286.

170 Korábbi árveréseken fel-felbukkant egy-egy Pécssett készült tárgy, amelynél a katalógusban nem közölték a mesterjegyet. Mivel ezeket az árveréseket Kőszeghy jegykönyvének megjelenése után tartották és így a város meghatározása biztosnak tekinthető, csak azt tudom feltételezni, hogy a jegy olvashatatlan-ná kopott vagy olyan mesterjegy volt a tárgyon, amelyet Kőszeghy nem közölt és a katalógusok összeállítói ezért még csak célzást se tettek mesterjegyre. Ezek a tárgyak a következők:

– Talpas tálka. A tagozott talpon három faunherma tartja a kerek tálkát. Magyar (Pécs) empire. Az Ernst-Múzeum Aukciói LV. (1937) 898. sz.

– Két gyertyatartó, négyzetes talpon trébelt díszítéssel, 830 g. Pécs 1825–1830. Gróf Almásy-Teleki Éva Művészeti Intézete (volt Ernst-Múzeum) VIII. Aukció (1942. február), 703. sz.

– Tejszínes lábas, dézsa alakú, 270 g. Pécs 1800 körül. Almásy, Grünberger, Réthi, Rutz és Szilárd Mű- és Régiségkereskedelmi Vállalata (volt Ernst-Múzeum) II. Művészeti Aukció (1946. május), 715. sz.

– Téntatartó, domborított stilizált virágdísszel, 2390 g. Pécs 19.sz. eleje. Almásy, Grünberger, Réthi, Rutz és Szilárd Mű- és Régiségkereskedelmi Vállalata (volt Ernst-Múzeum) IV. Művészeti Aukció (1947. február), 961. sz., ugyanez a tárgy Uo. V. Művészeti Aukció (1947. május), 746. sz. már alacsonyabb kiállítási áron.

Az összes idézett tárgy ezüstből készült.

FÜGGELÉK

PÉCSI ÖTVÖSÖK

(az első említés időrendjében)

Név	Születés	Első említés	Utolsó említés	Halál
Marianus Aurifaber, Koluncsia, Ötvös	1651 körül	1690		1721
Lucas Kuluncsia, Ötvöss		1690	1708	1713 előtt
Georgius I. Kolungya		1690		
Stephanus Kolungia		1691	1708	1718 előtt
Blasius Kolungia		1692	1694	
Marcus II. Chulangia		1692		1711 előtt
Simon Kojungja		1693	1699	1707 előtt
Marcus I. Chulangia		1693	1698	1727 előtt
Mathias Kujundzsia		1695	1727	
Thomas Aurifaber, Kuluncsia, Ötves		1695	1698	
Zlata Máté		1695	1698	
Holczmann, Nicolaus Christianus		1697		1722 előtt
Georgius II. Csulancsia		1698	1710	

Michael Koluncsia		1698	1732	1737 előtt
Radnics Simon	1683 körül	1701		1743
Martinus I. Koluncsia, Ötvös		1704		1729 előtt
Martinus II. Ötvös		1704	1723	
Liebl Farkas János, Joannes Wolfgangus	1674 körül	1707		1744
Joannes Kolungya, Ötvös, Radnics János	1695 körül	1707	1727	
Csosicz János		1712	1722	
Mutanczia Antal		1713		
Georgius III. Csulancsia	1621 körül	1713		1721
Adamus Eötves		1714		
Lastozi Moyses		1714		
Kollarovics András		1719	1734	1747 előtt
Gudanczia Tádé		1722		
Thomas Öttves		1724	1738	
Zinzedek (Szindcsak) János		1727	1732	1734 előtt
Josephus Ötvös	1700 körül	1728		1728
Antonius Kolungics		1728	1758	1764 előtt
Laczkovics Jakab	1703 körül	1732	1749	1773
Sinkovics Jakab	1719	1740		1754
Sztojakovics József	1718 körül	1744	1761	1778
Magyarovics Laurentius		1745	1746	
Magyarovics Mátyás	1724 körül	1746		1762
Radics N.		1747		
Radnics Pál	1716	1747		1783
Czuteker (Zudecker) János		1749	1764	1765 előtt
Radnics József	1736 körül	1751	1794	1816/1828 között
Ignatius Koluncsia		1755		
Gassler (Kessler) Gáspár	1717 körül	1757		1806
Radnics János	1749 körül	1768		1809
Szenkovics Simon		1769	1775	1776 előtt
Simon József		1771		
Novak (Novakovics) Mathias	1754 körül	1779		1804
Aichinger Josephus	1749 körül	1785	1804	1806
Schak I. Ferenc	1756 körül?	1786		1816?
Kessler Georgius	1755 körül	1787		1832
Stöcker Carolus	1766	1789	1790	
Schneepaur Josephus	1731 körül	1790		1790
Kollarovits Mathias		1792		1806 előtt
Schak Cajetan	1770 körül	1792		1823
Aichinger Simon		1793	1794	
Novak Joannes Georgius		1800		
Glakuss Joannes		1803		
Wittmann (Videmann) Andreas	1777 körül	1804		1853
Studecsky Antomius	1781 körül	1807		
Mayerhoffer Josephus	1776 körül	1807		1819
Scholtz Josephus	1785 körül	1808		
Barrois, Franciscus Xav.	1784 körül	1810	1835	
Wittmann (Videmann) Leopoldus	1785 körül	1821		1856
Schak II. Ferenc	1798	1824		1876
Innerhaite Leopoldus	1796 körül	1826		1826
Neuvirth Ambrus	1805 körül	1830		1836
Ganzer Ágoston	1804 körül	1831	1847	1854?
Krammer János	1808	1832		1834
Ganzer János		1833	1841	
Feszl (Fessel) Pál	1806 körül	1834		1890
Posz Jakab	1819	1844		1860
Tichy János	1818 körül	1845		1853
Riffer (Rüffer) József	1821 körül	1848		1876
Kaufmann Josehus	1813 körül	1849		1887
Patzak József		1850		
Kizling Josephus		1854		

Schak III. Ferenc	1827	1856		1886
Schönwald Moritz	1825 körül	1857		1891
Posz Aloysius	1845	1862		
Keinberg Vilhelmus	1837	1862		1874
Staczer Antonius		1865		
Engesser Nicolaus	1836 körül	1868		1912 után
Abramovics Alexander		1868		
Keinberg Georgius	1841 körül	1874		1874
Stern Hermann	1842	1874		
Király Mór	1826 körül	1878	1886	
Kolb Godefridus		1879		1879 előtt
Kaufmann Emericus	1856	1882		
Gianone Josephus		1887		
Schak IV. Ferenc	1865	1889		
Schaman Fridericus	1865 körül	1890		
Frey Imre		1892		
Kubinyi Sándor		1894		
Kontraszti Ede	1859	1895		

LEGÉNYEK

Név	Születés	Első említés	Utolsó említés	Halál
Starch, Joannes Georgius	1690 körül	1725		1725
Klekner Josephus	1737 körül	1793		1793
Marver, Ignatius	1782 körül	1808		1808
Ponauer Ferdinand	1820	1837		1837
Simon Antal	1824 körül	1848	1862	
Liepold Mauritius	1847	1873		1882
Scneckenberger Carolus	1871	1891		1891

ÖTVÖSÖK MÁS VÁROSOKBAN

Név	Születés	Első említés	Utolsó említés	Halál
Raketics Martinus (Vinkovci)		1800		1800 előtt
Schönwald József (Miskolc)		1825	1857	
Neumann Josephus (Vágújhely)		1828	1881	
Laubach, Joannes Henricus (Segesvár)		1835	1864	
Löwenberg Aloysius (Stiria)		1858	1869	
Podvinetz János (Baja)		1858	1884	
Zlinszky Florianus (Eszék)		1859	1881	
Gaál Leopoldus (Arad)		1864	1893	
Verovszky Aloysius (Eszék)		1865		

13. SZÁZADI TRÓNOLÓ MADONNA-SZOBOR DUNAJSKÁ LUŽNÁN A „MISÉRDI MADONNA” ÚJRAFELFEDEZÉSE

Karol Vaculík emlékére

A csallóközi Dunajská Lužná község Jánošíková nevű részében, a klasszicizáló késő barokk Szent Bertalan-templom főoltárán régebbi Madonna-szobor áll. A liturgiai előírások értelmében az egész szobrot ruha fedi. Történetét és alakját a legutóbbi kutatásokig alig ismerték. A szlovákiai műemlékjegyzék kételkedve, mint „feltehetően barokk másolatot” közli a fülkében lévő kora gótikus Madonnát (1. kép).[1]

Az alapvető tájékozódáshoz tudni kell, hogy a jelenlegi Dunajská Lužná három régi helységet foglal magában, amelyek története visszanyúlik a 13. századig. Jánošíková falut a 13. században – elsőként 1206-ban – Dionisios, Dyonis, Dienesz és magyarul Dénesd néven említik. A 19. század elején Schildernnek nevezik. A késő barokk templom helyén 1797 előtt régebbi egyházi épület állt. Dunajská Lužná másik része Nové Košariská község. Ennek első említése 1206-ból való, majd 1216-ból mint Misde, Miser. 1390-ből adat szól a templomról, amelyet 1735-ben és 1773-ban átépítettek, majd egy 1814-es tűzvészben megsemmisült. Csak az apszisa maradt meg. Misérden (Mischdorf) van a plébánia.[2] A harmadik község Nová Lipnica, amelyről 1244-ben Torch, később Torč, majd Tartschendorf néven szól adat.[3]

Dr. Jozef Vozár legújabb levéltári-helytörténeti kutatásai többek között arra a felismerésre vezettek, hogy a jánošíkovai-dénesdi Madonnát egy ideig Misérd plébániáján őrizték. Ez a hely mint „Pozsony környéki község” került a szakirodalomba.[4] Elsőként Radocsay Dénes ismerte fel a szobor jelentőségét. 1960-ban és 1967-ben közölte és kommentálta egy Misérdről való Madonna létezésének adatát és javasolta a szobor felkutatását.[5] Radocsay nyomán most sikerült azonosítani az itteni kegyszobrot, amelynek stílusa Szlovákia – egyben Magyarország – legrégebbi faszobraival, a máriavölgyi (Mariánka) Madonnáival (3. kép) rokon és amelyről máig sem rendelkezünk közelebbi adatokkal.[6]

Maga Radocsay nem azonosította a – szerinte elvesztett – dénesdit az ismeretlen misérdi Madonnával, mert az előbbi adatát mint 16. századi gótikus, a Dömölki (Kiscelli) apátsággal egyidős szoborét közölte, ahonnan az – a szombathelyi sematizmus szerint – 1742-ben került a dénesdi templom oltárára.[7] Elemzése alapján feltételezhető, hogy *in situ* sohasem látta a szobrot.

Szlovákia legrégebbi, a középkori szobrászatra vonatkozó összeírásai közé tartozik, a tárgyalt régióé is beleértve Ipolyi Arnold átfogó munkája 1858-ból. Foglalkozik benne a máriavölgyi Madonna „régiségével”, említi a kismartoni példát, de egy Madonnát sem említ Dénesdről vagy Misérdről.[8] Csallóköz műemlékeinek összeírásában 1859-ben ugyan részletesen tárgyalja Misérd filiáját, a Pozsony vármegyében lévő Dienesd templomát. Leírja az interieur, említi a feszületet és az őszövénysegi témájú, régi kárpitot is – amelyet a szószékfeljáró

szőnyegének használtak.[9] Vladimír Wagner 1948-as összefoglaló művében, a gótika kezdeteiről szóló fejezetben alapvető jelentőséget tulajdonít a Pozsony közeli Máriavölgy 1270 körüli csodatévő Mária-szobrának, amely „a délnémet kör lombard-bizánci hatásra kialakult votívszobrainak csoportjába tartozik. ... Kora és stílusa alapján közeli rokona az a Mária a Gyermekekkel-szobor, amely a Pozsonyhoz közeli Mišdorf templomá-



1. Trónoló Madonna, 1250 körül. Dunajská Lužná-Jánošíková (Dénesd), Szent Bertalan-templom. Fotó: Dr. Karol Vaculík, 1967(?)



2. Trónoló Madonna, 1250 körül. Oldalnézet.
Dunajská Lužná-Jánošíkova (Dénésd), Szent Bertalan-templom.
Fotó: Dr. Karol Vaculík, 1967(?)

ban található.”[10] Ezt követően azonban mégis ismeretlen maradt a szobor. Valójában Radocsay Dénes 1960-as és 1967-es említései a misérdi Madonna első publikált adatai, amely jelenleg kétségkívül Dunajská Lužná-Jánošíková oltárán látható. Szlovákia szobrászi fejlődésének koncepciói mindmáig a máriavölgyi Madonnát tették a periodizáció kezdetére, természetesen a krígi (Vojňany) I. oltár, a lándoki (Lendak) feszület és más, 14. század eleji művek mellett.[11]

A Dunajská Lužná újrafelfedezett szobor azonosítása és tudományos besorolása a fejlődési összefüggésekbe Karol Vaculíknak köszönhető: „A 13. századig az ülő Madonnák típusának két előképe ismert Nyugat-Szlovákiában, egyik a máriavölgyi ülő Madonna, másik a jánošíkovi. Ezek ketten a szobrászi kifejezés fejlődésének különböző típusait mutatják. Az első a formalegyszerűsítés és a stilizálás bizonyos elemei révén Szlovákia kapcsolatát reprezentálja más közép-európai, mindekelőtt osztrák és délnémet területekkel. A második származása valószínűleg az Alpokon túli, itáliai művészi szférából vezethető le. Igaz, hogy van a két munka között kvalitásbeli különbség. A máriavölgyi szobor kétségtelenül szilárdabb és kifejezőbb alkotói szándékról

tanúskodik, mint a rusztikusabb, népiesebb jánošíkovi...” A máriavölgyi szobrot Vaculík a 13. század utolsó harmadára datálja, míg a másíkról feltételezi, hogy 1300 körül készülhetett. Lakonikus megállapítása, melyet 1979-ben publikált, nem tér ki a történelmi háttérre. Nyilván alaposabb kutatások kezdetének szánta, melyeket már nem állt módjában megvalósítani, amint arra számos utalás található a hagyatékában.[13]

A román és késő román (átmeneti) stílus fejlődési fozetéhez és a trónoló Madonnák tipológiájához, amely a plasztika tömbjellegének elvére alapul, Radocsay nagyszámú összehasonlító anyagot társít. A máriavölgyi Madonnát azok közé a késő román faragványok közé sorolja, amelyek forrása Franciaország területén van, majd német közvetítéssel terjedtek el szerte Európában. A legtöbb rokonságot az osztrák előképekkel találja. A máriavölgyi szobrot hivatásos műnek tartja és stílusfelfogásának forrását a chartres-i székesegyház nyugati kapuja Madonnájában fedezi fel, német áttétellel. A 13. század közepe tájára datálja.[14] A szobor felfogása azonban meghaladja a román hagyomány tömbszerű jellegét. A szobrász hangsúlyozza a mozgás szabadságát és bár nem juttatja kifejezésre az anya és a gyermek érzelmi kapcsolatát, amely csak a 14. századtól jellemző, feloldja a frontális megoldást. Úgy tűnik, hogy átlép a romanika művészi gondolkodásán egy következő fejlődési szakaszba, amely a Rajna-vidéki ülő Madonnákhoz vezet (ún. *Linksmadonnen*).[15] Jóllehet a máriavölgyi Madonnát a 17. században átfaragták, sokat megőrzött eredeti kifejezéséből. „Az arcok szenzualisztikus-realisztikus felfogása” már a gótika felé való orientálódást jelenti a 13. század utolsó harmadára történő datálás lehetőségével.[16]

Nem beszélhetünk ugyan közvetlen összefüggésről, mégis meg kell említenünk a dél-morvaországi késő román trónoló Madonna-szobrot (Klobouky Brno mellett, magántulajdon), amely a Rajna-vidék közvetítői szerepének bizonyítéka Közép-Európa felé.[17]

A Jánošíkóván található trónoló Madonna, amelyet egy időben Mišdorf plébániáján őriztek, 67,5 cm magas, kőrtefából faragott. Polikrómiájának legalább két rétege megmaradt, jellegét azonban csak restaurátori vizsgálatok tudnák meghatározni. Hátoldala derékszögben ki-vájt. Mária jobb keze sérült és gipsszel oly módon kiegészített, hogy egy pótlólagosan beléje helyezett fémjogart tarthasson. A szobor fája az alsó részen sérült.

Mária frontálisan ül a trónus padján, amelynek oldalai kis oszlopok formájára profiláltak, míg az ülésfelület párnát utánoz. Mária feje kifejező, arca ovális. Haja két összezsavart, fonott copfban hull a hátára. A feje fedetlen, koronája nincsen. A figura körvonalát a palást határozza meg, amely az erős, nagy kiterjedésű alakot burkolja. A drapériaredők a felső és az alsó ruházatnál eltérőek. Az alsó ing (chiton), eredetileg nyilván fehér, világosan elkülönül a mellrészen és a ruhaujjaknál. A palást lágy redői nagy ívekbe törnek, jellemző a jobb lábon három nagy vízszintes redő, a balon pedig a vertikálisok sora. A palástot elöl díszes pánt és kapocs fogta össze. A Madonna frontálisát kiemeli egyenes tekintete is, amely nem a gyermekre, hanem a nézőre irányul. A gyermek Jézus szintén frontális elhelyezkedésű, Mária jobb térdén ül, részben az ölben. Mária baljával tartja őt, míg jobb kezében, eredetileg behajlított ujjakkal minden bizonnyal jogart tartott. (Ma ez a kéz deformált.) A gyermek ruházata keleti típusú, a hosszú ujjú alsó ing a nyak körüli pántból redőzött, derékon összefogott. Pa-

lástja a bal karján átvett, a szabadon lelógó lábak fölött egy darabon ismét az alsó ing látható. A gyermek köpenye jobb lábán ismétli Mária palástjának három vízszintes redőjét. Jobb kezét áldó mozdulattal fölemeli. Behajlított baljában, a térdén rotuluszt tart, ami sérült, törött. A gyermek frontális elhelyezkedésű, tekintete a nézőre irányul, haja egyenes fűrtökkel stílizált.

A szobrot alul talapzat díszíti, amelyen Mária lábai, részben a chiton és a palást által takarva, megkülönböztethetők. A trónoló Madonna egyes elemei arra utalnak, hogy a 18. században átdolgozták a szobrot, mielőtt – hosszas misérdi tartózkodása után – ismét a dénesdi templomban helyezték el. Új felállítása minden bizonynyal összefügg a 18. században, kivált a zarándokhelyeken vagy a szerzetesrendek rekatolizációs tevékenysége során megerősödött Mária-kultusszal.

Feltételezzük, hogy az eredetileg hordozható szobrot saját szekrényében tartották, amelynek háttére tette teljessé a hatást. Úgy tűnik, ereklyetartó szobor volt. Eredeti színezése ma csak részben látható. A Madonna barna (aranyozott) trónon ül, chitonját fehér alapon apró liliomok díszítették, palástja sötétkék volt. A mostani, erős, telített színek által meghatározott összbenyomás valószínűleg a későbbi átalakítással függ össze; a chitont aranyozták, rokokó rózsákkal díszítették, más részeket pedig aranyoztak vagy színes lazúrokkal ezüstözték (ilyen pl. a köpeny kékje). Vörös lazúr található a trónon vagy a gyermek ingecskéjén. Mindkét figura haja okkerszínű. Néhány részlet, így pl. az arcokon vagy a hajon későbbi javításra utal faragással, ill. stukkóval. Az új felfogás megjelenik mindkét alak testszínén is. Az utólagos elemekhez tartozik még a gyermek alakjának ferde felerősítése vaskapocs segítségével, amely csak oldalról látható (2. kép). Későbbi tartozék a súlyos (ezüstözött) fémjogar is, amely a 18. század végére datálható. A trónoló Madonnát jelenleg textilruha fedi.

A jánošikovai trónoló Madonna a stílusközvetítés más útjára utal, mint a máriavölgyi szobor. Világosan megörökíti a távoli, keleti előképet, amely különösen termékeny kiindulópontot jelentett az európai középkor számára. A *Madonna a gyermek Jézussal* típusai – a *Madonna Hodegetria* markáns frontális megoldással, a gyermekkel a karján, de az *Eleusa* anyatípusa is, amelyik a gyermekéhez szorítja arcát vagy a szoptató Madonna – a kopt képzőművészeti kultúra jelenségeként alakultak ki, amelynek még az egyiptomi hitvilág elemeit is őrző, „merész ikonográfiája” messze elterjedt a latin Nyugaton.[18]

A késői bizánci kultúra a kereskedők révén terjedt el Európában. Az elefántcsont-faragványok, ikonok és a táblaképfestészet, amely a képrombolás óta a bizánci alkotók legkedveltebb műfaja volt, áruként jutott el a nyugati világba. Ezeken megtalálhatók a Madonna-ábrázolások alaptípusai, az álló Madonna, karján az Őszövettség (az Ige) rotuluszát kezében tartó Jézussal, a szintén frontálisan megjelenített, trónoló Mária ölében Jézussal, aki ismét irattekercset tart. 700 körül jelenik meg a *Mater Thea*, a trónoló királynő típusa. Kereskedelem vagy ajándékozás útján jut el a *Hodegetria* Nyugatra a Rajnáig és Itáliába, méghozzá korábban, mint a mariológiai ikonográfia más típusai. Megváltozik azonban kifejezése, szimbolikus lényegét felváltja a materiális, Mária koronás királynő lesz és Pantokrátor Krisztus helyett megjelenik a Gyermek, aki a kezében Őszövettség helyett más jelképeket, almát, virágot stb. tart.[19] Bizánc kultúrája hamar elterjed a Földközi-tenger vidékén és a Balkán-félszi-



3. Mária a Gyermekkel, 13. század közepe körül. Mariánka (Máriavölgy), kegytemplom

geten. Európa és a román művészet számára elsősorban akkor nő meg a jelentősége, amikor Velence válik a bizánci műveltség és kereskedelem közvetítő központjává. A legrégebbi, bizánci típusú templomok ebben a térségben a poreči bazilika Isztrián, a szentek között ábrázolt Istenanya mozaikjával (6. század közepe) és a Velence-közi sziget, Torcello székesegyháza a 7. századból, amelynek 11. századi mozaikja Hodegetria-ikon áttétele az apszis boltozatára.

A trónoló Istenanya alakja bal karján a gyermekkel a korai 8. században jelenik meg Nyugaton, mint az eredetileg álló figura variánsa, később a *Három királyok*-jelenet részeként. A 12. és főként a 13. században a szobrászat egyik legkedveltebb témája. „Sedes Sapientiae”-titulusa a romanikában az ábrázolás hieratikus tartalmára vonatkozik – az anya frontálisan tartja gyermekét, így maga szolgál trónusul.[20] A román kori, „bálványszerű merevségben trónoló” Madonnák típusait bővítette a közép-franciaországi Auvergne szobrászata a 11–12. században.[21]



4. Szűz Mária Jézussal, 13. század első fele. Bardo, Mária mennybemenetele-templom

Bizánci előképet követnek a német földön készült trónoló Madonnák, pl. az essen székese gyház aranylapokkal borított *Maria Regina*-faszobra, vagy a paderborni *Imad püspök Madonnája*, térdén a profilból ábrázolt gyermekkel,[22] melyek jelentősen befolyásolták a votív Madonna-szobrok fejlődését. További lépést jelent a hoveni kolostortemplom Madonnája 1170–80-ból; ahhoz az Európaszerte elterjedt típushoz tartozik, amely elsőként a chartres-i katedrális nyugati homlokzatán jelenik meg: szigorúan frontális, az ölében ülő gyermekkel. E típus monumentális vonása pl. az erfurti székese gyház oltár-

felépítményének 1160 körüli, stukkóból készült trónoló Madonnáján figyelhető meg.

Bizánc befolyása a késő romanikában is jelen van. A 13. század szobrászatára meghatározó a Rajna-vidéki, a szász terület és a bambergi plasztika, amely bajor és osztrák import közvetítésével nagy befolyásra tett szert. Ennek példája a nürnbergi Germanisches Nationalmuseum-ban őrzött, tiroli származású trónoló Szent Anna-(vagy Madonna-)szobor 1230 tájáról. A bajor-osztrák szobrászatban sokáig érvényesült az észak-itáliai ösztönzés is, így a salzburgi a dóm timpanonján.[23] A bizánci festészet befolyása meghatározó az európai romanikára, „de ez teremti meg az antik ábrázolási hagyományokkal való kapcsolat lehetőségeit is”.[24]

Talán ugyanezek a forrásai a jánošikovi trónoló Madonna-szobornak is. Lényeges vonásai alapján, amelyeket a későbbi átalakítások is megőriztek, három párhuzammal hasonlítható össze. Az első a szlovéniai Velesov, Gorenjskóból származó ülő Mária-szobor, bal térdén a frontálisan elhelyezkedő Jézussal. Ikonográfiailag „Dél-Franciaországra támaszkodik itáliai elemekkel...meg a Toszkána által közvetített bizánci hagyományra”. A három nézetű nyárfa szobor 48,6 cm magas és a 13. század elejére datált. Mária megcsonkított támlájú trónon ül, gyermekét bal térdén tartja, bal kezében almát vagy jogart tartott (ma már nincs meg az attribútuma). Jézus jobbát valószínűleg áldó mudrával fölemelte, bal kezével térdén könyvet tartott. Mária haja egyenesen omlik le, maforia töredékével. A gyermek öltözéke hosszú tunika szűk ujjakkal. A szobor nem őrizte meg polikrómiáját, aranyozása késő gótikus, barokk lazúrokkal, a testszín újabb kori pótlás. A szobor szigorúan frontálisan faragott. A drapéria redőszerkezete lapos domborművű és vertikális.[25]

A másik lehetséges párhuzam a lengyelországi Bardo templomának nagyrészt rusztikus vonású, trónoló Szűz Máriája a gyermek Jézussal (4. kép). Tömbszerű, kompakt műalkotás, a 13. század első felére datálják. Mária koronás feje enyhén túldimenzionált, jobb kezében almát tart. A gyermek, frontálisan elhelyezkedve anyja ölében, jobb kezével áld, baljával a térdén lévő könyvet támasztja. Bardo temploma a ciszterciekhez tartozott már a 13. század első fele előtt. A trónoló Madonna rendeltetése kultikus volt a zárándokhelyen a középkor óta, és a Mária-kultusz szerzetesrendek általi, buzgó terjesztését dokumentálja.[26]

A harmadik szobor, amely a tárgyalt művel közös vonásokat mutat, az esztergomi Keresztény Múzeum trónoló Madonnája a gyermek Jézussal és madárkával (5. kép). A szobor közelebb áll a keleti Eleuza-típushoz, de arányossága, arctípusai és a körvonal lehetséges rokonságra utal a jánošikovaival. Hagyományosan a 14. század közepére datálják, de van olyan vélemény is, mely szerint 13. századi.[27]

A nagyszámú tipológiai rokonságból említésre méltó a csehországi Lomnice u Tišnova 1240 körüli Madonnája, mindenekelőtt a trónus tömege, plasztikus felépítése és a drapériamegoldása miatt. Kompozíciója a hagyományos román kori *Sedes sapientiae*, a tengelyen kívül elhelyezett, de frontális gyermekkel.[28] A fából készült trónoló Madonnák gyakran timpanonok szobrászatához is előképpül szolgáltak.[29] A három nézetre faragott, hordozható, trónoló Madonnák nemcsak a csodatévő, ill. kegy-szobrok kultikus funkcióját töltötték be, hanem ereklyetartóként is szolgáltak. Feltételezhető, hogy az ilyen



5. Madonna a gyermek Jézussal és madárkával, 1350 körül (?).
Restaurálás előtt. Esztergom, Keresztény Múzeum

szobrokat saját ládában vagy zárható szekrényben tartották, amelyeket a kiválasztott helyen a templombelsőben felállítottak (*Heiligenkasten*).[30] Ilyen szekrénykét használhattak a jánošíkovi Madonnához is, nemcsak amikor eredeti helyéről, Dömölkről elszállították, hanem zarándokutakon is. Sokáig a dénesdi régi templom mellékoltárán állott és a 18. század közepéről való feljegyzések arról szólnak, hogy a szobor és az oltár (szekrény?) igen roszakat.[31]

Dénesd község a trónoló Madonna-szobornak köszönhetően fontos zarándokhely lett, valószínűleg a 18. századtól kezdve. Az eddigi felismerések arra utalnak, hogy a szobor eredeti rendeltetése a Vas megyei Dömölk kolostoralapításával függ össze.[32]

A dömölki bencés rendi Boldogságos Szűz Mária-apátságot a 13. század első felében mint a kemenesaljai Merse nemzetség kolostorát alapították. Az apátok kinevezését a győri püspök gyakorolta. Középkori oklevelek Demunk, Demenk, Demeulch és Dömölk néven említik.

Herceg Esterházy Pál 1696-ban megjelent *Corona miraculosarum imaginum B. Virginis* című műve szerint már 1446-ban volt a kolostortemplomban egy Boldogságos Szűz Mária-ábrázolás, amely csodáiról vált híressé. Tudjuk, hogy a Mária-képek elsődleges feladata az őket gondozó kolostori közösségek védelme volt. Ennek a rendeltetésnek leginkább azok a képek vagy ábrázolások tudtak megfelelni, amelyek a keleti típusú ikonok „nem emberkéz festette, Szent Lukács-i” csoportjába tartoztak. Olyan kegyképekről, illetve csodatévő ábrázolásokról van szó, amelyeknek az 1380-as évektől kezdve szélesebb tömegek mágikus hatást tulajdonítottak.[32] Feltételezzük, hogy a bencésrendi mariánus hagyomány értelmében az újonnan alapított dömölki apátság számára ezt a védelmező funkciót a trónoló Madonna-szobor tölthette be, amelyet a 16. század viszontagságai elől a Csallóközbe vittek, Misérd plébániájának gondozására bíztak. Egyéb összefüggések alapján is talán a 13. század közepét röviddel megelőző évekre datálható a szobor.

A dömölki kolostor alapítását követően hamar felvirágzott, majd hanyatlásnak indult. A negatív folyamatokhoz belső ellentétek is hozzájárultak a 15. században, és az apátság elnéptelenedett. A 16. század elején Dömölk is Pannonhalma filiáléja lett. A templom romosodott, a kolostor pusztult; beomlott boltozattal ugyan, de még 1731-ben is laktak benne szerzetesek. Az 1863-as műemléki összeírás szerint már csak fészernak használták.[34]

A hivatkozott irodalom szerint a szobor átvitelére a Csallóközbe a török fenyegetés miatt, a 16. század folyamán kerülhetett sor. Dénesd község a pannonthalmi bencés apátság birtokához tartozott 1206 óta. Dömölk újrafelvirágzása akkor következett be, amikor Koptik Ottó apát került a kolostor élére. A stájerországi bencés központból, Mariazellből érkezett 1739-ben. Az eredeti kolostor közelében új kápolnát alapított a mariazeili Madonna egy újonnan faragott másolata számára. A szobrot 1745-ben csodatévőnek nyilvánították. A hely zarándokközpont lett és barokk templom épült. A kegyszobrot 1746. szeptember 13-án helyezték el az oltáron. 1790-ben a helység Pór Dömölk néven szerepel, a Kis-Czell elnevezés csak akkor vált ismertté, amikor a kolostor körüli község felvirágzott és kiterjedt, majd II. Lipóttól városi kiváltságokat kapott. Évente 40–50 ezer zarándok kereste fel barokk templomát, benne a 18. századi csodatévő Madonnával. Celledömölk mai neve is kifejezi a hely régi jelentőségét.

Feltételezzük, hogy a Dömölk–Kiscelli kolostor kegy-madonna-kultuszának megéledése eredeti helyén (most már az új, mariazeili típusú szoborral) vezethetett a csallóközi Dénesd zarándokhelyé válásához. A színezésében megújított és később (a mariazeili barokk példát utánzó) textilruhába öltöztetett trónoló Madonnát minden bizonnyal a 18. század közepén vitték át a misérdi plébániáról Dénesdre és ott ismét oltárra helyezték. A zarándok-tevékenység miatt azután 1797-ben új, tágas, barokk-klasszicista templomot építettek az eredeti, 13. századi egyház helyett, amely már nem tudott megfelelni a megnövekedett igényeknek.

Zuzana Ševčíková

JEGYZETEK

1 Súpis pamiatok na Slovensku 1. Bratislava 1967, 509.

2 Magyarország vármegyéi és városai. Szerk. Borovszky S. Pozsony vármegye. Budapest é. n. 50, 90, 489. Misérd plébániájához tartozott Alsócsölle, Felsőcsölle és Dénesd filiája.

3 Súpis pamiatok na Slovensku 2. Bratislava 1968, 399.

4 PhDr. Jozef Vozár eddig még nem publikált kutatásaiban foglalkozott a történeti összefüggésekkel. A bevezetőben idézett információinak átgondolását ezúton köszönöm.

5 Radocsay D.: Ismeretlen és elfelejtett középkori magyarországi faszobrok. Művészettörténeti Értesítő IX. 1960, 5.: „A reprodukálatlan figura történeti jelentőségét nem csökkenti majd az sem, ha formái talán hiányosaknak, rongáltaknak, átfestettnek bizonyulnak, – bemutatása, bővebb méltatása a magyarországi-szlovákiai gótikus faszobrászat kezdeteinek rekonstrukciójához kétségkívül fontos támpont lesz.”

6 „Nem tudjuk róla biztosan azt sem, hogy a fa vagy a kőszobrászat körébe tartozik-e... a Szlovák műemléki hivatal Misérden ily korai fafigurát nem tart számon.” Radocsay D.: A középkori Magyarország faszobrai. Budapest 1967, 21.

7 Radocsay i. m. 1967, 19. vö. 94.

8 Ipolyi A.: A középkori szobrászat Magyarországon. A Magyar Tudományos Akadémia XXI. ünnepélyes közülésében. A M. Tud. Akadémia évkönyvei X. XIII. Budapest 1858, 57. : „De többnyire öltönyszövetbe ruházva lévén, ezek által lepleztetik s első tekintetre nem egykönnyen felismerhető régi alakjuk.”

9 Ipolyi A.: Magyar műemlékek I. Csallóköz műemlékei. Archaeológiai Közlemények 1. 1859, 72, 111, 24. számon Dénesd község temploma, 64. számon a misérdi, amelyből az 1852-es tűz után csak a hajdani kápolna apszisa maradt meg.

10 W. Wagner: Výtvin výtvarného umenia na Slovensku. Bratislava 1948, 19.

11 J. Bakoš.: Konceptie dejín stredovekého dreveného sochárstva Slovenska do polovice 15. storočia. Umění XXVII. 1979, I. 322–345, II. 427–452.

12 K. Vaculík.: Výtvarné umenie v architektúre. Romanika. Sochárstvo. In: Slovensko. Kultúra I. Bratislava 1979, 632–633. K. Kahoun a máriavölgyi Madonna-szobrot közelítőleg a 13. század közepére datálja. In: Slovensko v obrazoch. Výtvarné umenie. Martin 1991, 79.

13 Megköszönöm Prof. Dr. CSc. Ludmila Peterajová-Vaculíkovának, hogy Dr. Karol Vaculík írásos hagyatékát rendelkezésemre bocsátotta. Ebből kiderül, hogy a Jánošíkóván őrzött (dénesdi) Madonna azonosságát a mišdorfiával ő már megállapította és ehhez Wagner szövegéből nyert ösztönzést. További kutatásokat a részletes indokláshoz már nem végzett, ahogyan megfigyelése, azonosítása is publikálatlan maradt.

14 Radocsay i. m. 1967, 20, 21.

15 J. Homolka.: Madona z Pongrácoviec a jej vzťah k niektorým slovenským plastikám okolo a po pol. 14. storočia. Galéria 3. Staré umenie. Red. K. Vaculík. Bratislava 1975, 9.

16 K. Vaculík.: Gotické umenie Slovenska. Výstava SNG. Katalógus. Zvolenský zámok, 1975, 58, 99. kép

17 I. Hlobil: Neznama pozdně románska plastika z jižní Moravy. Umění XXX. 1982, 257–262. A Klobouky pri Brno-ban megtalált Madonnán kívül bemutatja a Lomnice pri Tišnové-it (1240), az aachenit a kölni Schnütgen-Museumban (1220–1230), a süchtelni Madonnát, Mönchengladbach, Städtisches Museum, 1220–1230 és az 1230-ból való Madonnát kristállyal szintén a kölni Schnütgen-Museumban.

18 K. Wessel: Koptische Kunst. Die spätantike in Egypten. Recklinghausen 1963, 37, 42, 35. kép

19 J. Pijoan: Dějiny umění. Praha 1978 (3. rész), 123.

20 Ch. Klack-Eitzen: Die thronenden Madonnen des 13. Jahrhunderts in Westfalen. Inaugural-Dissertation, Universität Münster 1982, 8.

21 Marosi E.: A román kor művészete. Budapest 1972, 177.

22 W. Graf v. Rothkirch: Deutsche Kunst. Berlin 1934, 90.

23 E. Steingraber: Deutsche Plastik der Frühzeit. Königstein im Taunus 1961, 16 skk.

24 L. Marosi i. m. 292, ill. a 176 oldalon lévő kép: Brioud-i Madonna, festett faszobor a 12. század végétől; 209: az erfurti dóm oltárfelépítményének Madonnája, stukkó, 1160 körül.

25 E. Čevc: Srednjeveška plastika na Slovenskem. Ljubljana 1963, 55 skk., 34. kép

26 Z. Swiechowski: Románske umenie v Poľsku. Bratislava 1984, 58, 59, 266; 177, 178, 179. képek és V. színes kép.

27 Kampis A.: Aggházy Mária: Régi magyarországi faszobrok. Művészettörténeti Értesítő IX. 1960, 79 (egyben megkérdőjelezi az Ipolyi-gyűjteményből való, ismeretlen provenienciájú szobor eredetiségét). Vö. Radocsay i. m. 1967, 38, 40. kép: 1350–1370 körül. A szobrot azóta restaurálták; polikrómiája megváltozott, a madárka múlt századi hamisításnak bizonyult, Mária pedig szoptatja gyermekét.

28 I. Hlobil: Neznámá pozdně románska plastika jižní Moravy. Umění XXX. 1982, 257, 258. A Madonna 1982-ig lappangott. Ugyanerről a szoborról idézi J. Homolka (in: Dějiny českého výtvarného umění I/1. Románské sochařství című fejezetében, Praha 1984, 102, 41. jegyzet) H. Bachmann 1943-ból, aki ugyanilyen trónoló Madonnát ismert fel egy bécsi magángyűjteményben és stílusa alapján a Duna menti térségbe sorolta.

29 Swiechowski i. m. 58 skk.

30 L. Čidliňská: Několik poznámek k slovenským středověkým oltářům. Umění XXIII. 1975, 109–127.

31 Dunajská Lužná mint zárandokhely történetét jelenleg PhDr. Jozef Vozár kutatja, akinek a probléma önálló, ill. részletes kutatására irányuló biztatását köszönöm. A Szent Bertalan-templomban lévő trónoló Madonna-szobor további, esetleges restaurátori vizsgálatok számára jelenleg nem hozzáférhető.

32 Dömölk történetéhez: Magyarország vármegyéi és városai. Szerk. Borovszky S. Vasvármegye. Budapest 1898, 286–295.

33 I. Kořán: Život našich gotických Madon. Umění XXXVII. 1989, 193.

34 Henszlmann I.: Honi műemlékeink hivatalos osztályozása. Archaeológiai Értesítő XVII. 1885, 1. Hivatalos közlemények, XVII. oldal. Henszlmann a terület 1863-ban Rómer Flóris, Hencz és Bergh által végzett összeírására hivatkozik, a templomot az ún. átmeneti román-gótikus stílusba sorolja. Az 1252-ben alapított bencés apátság temploma napjainkban rom Celldömölk külterületén: Genthon I.: Magyarország művészeti emlékei 1. Dunántúl. Budapest 1959, 59.

THRONENDE MADONNA AUS DEM 13. JAHRHUNDERT IN DUNAJSKÁ LUŽNÁ WIEDERENTDECKUNG DER „MADONNA AUS MISCHDORF BEI PRESSBURG“

Zur Erinnerung an PhDr. Karol Vaculík

Auf dem Hochaltar der barock-klassizistischen hl. Bartholomäus-Kirche in Dunajská Lužná, in der Nähe von Bratislava (Pressburg, Pozsony), im Gemeindeteil Jánošíková (früher Dionisios, Dyonis, Dienesz und auf ungarisch Dénesd), befindet sich eine ältere, thronende Madonnenstatue. Ihre Gestalt ist im Sinne der liturgischen Vorschriften in einem Gewand eingehüllt, ihre Geschichte war bisher auch wenig bekannt. Das slowakische Denkmalverzeichnis beschreibt die frühgotische Madonna mit gewissen Zweifeln als eine „vermutliche Barockkopie“. Die heutige Gemeinde Dunajská Lužná besteht aus drei Dörfern, deren Entstehung bis aufs 13. Jahrhundert reicht. Außer Dénesd (seit 1206 bekannt) war Misde, Miser, Mischdorf (heute Nové Košariská) schon 1206 erwähnt; die

dritte Gemeinde (Nová Lipnica) ist aus 1244 als Torch dokumentiert, später auch Toré und Tartschendorf genannt.

Laut der jüngsten Archivforschungen von PhDr. Jozef Vozár war die Madonna in Jánošíková eine Weile in der Pfarre zu Mischdorf aufbewahrt. Als solche, d.h. „eine Madonnenstatue in Mišdorf bei Bratislava“ wurde sie zum ersten Mal von Vladimír Wagner in seiner Zusammenfassung über die Kunst in der Slowakei (1948) erwähnt, dann von Dénes Radocsay (1960 und 1967) als unbekannte, vermutlich verschollene Kunstwerk publiziert. In einem anderen Kapitel seines Buches über mittelalterliche Skulptur in Ungarn zitiert aber Radocsay die Angabe einer gotischen Holzskulptur Maria mit dem Kind, die aus Dömölk in Westungarn 1742 nach Dénesd gebracht wurde.

Karol Vaculík lenkte die Aufmerksamkeit 1979 auf die romaneske Statue in Jánošíková (Mischdorf, Misérd), die mit der Dénesder identisch sein soll.

Nach Voraussetzungen der Verfasserin gehört die Mischdorfer Madonna zu den frühesten Skulpturen der Slowakei und ist vor allem mit dem gut bekannten thronenden Madonna der Gnadenort Marianka (Mariathal, Máriavölgy) aus der Mitte des 13. Jahrhunderts verwandt. Diese wurde in der Literatur als Repräsentantin der mittel-, sogar westeuropäischen Kunstbeziehungen des Gebietes der heutigen Westslowakei analysiert, die als blockhafte, jedoch ausdrucksvolle Romanskulptur den byzantinischen Typ der *Hodegetria* aufbewahrt. Die Vorbilder reichen über Österreich und das Rheingebiet bis zu Frankreich (Chartres) zurück.

Es sind noch drei Analogien zur thronenden Madonnenstatue in Jánošíková vorzustellen, die die Originalität und die frühe Datierung auf die Mitte des 13. Jahrhunderts bezeugen können. Die sitzende Madonna mit Jesus zu Velesov in Gorenjsko in Slowenien ist vom Anfang des 13. Jahrhundert. Die zweite vergleichbare Parallele könnte die thronende Maria mit dem Christkind in der Zisterzienserkirche in Bardo (Bard) in Polen, aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhundert sein. Die dritte Analogie wäre die thronende Madonnenstatue mit Kind und Vogel im Christlichen Museum zu Esztergom (Gran) in Ungarn, deren Herkunft als unbekannt und die Entstehung um oder nach 1300 angenommen ist.

Die bisherigen Erkenntnisse verweisen darauf, daß der Ursprung der Madonnenstatue in Jánošíková mit der Gründung des Benediktinerklosters in Dömölk im Komitat Vas (später Kisczell, heute Stadt Celldömölk) zusammenhängt. Nach der alten

Literatur wurde die Abtei in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts gegründet und der Glückseligen Jungfrau Maria gewidmet. 1446 wurde die Existenz einer wundertätigen Madonna in der Kirche aufgezeichnet. Wir setzen voraus, daß die traditionelle Schutzfunktion der Marienbilder in der Dömölker Abtei die heute in Jánošíková aufbewahrte Statue erfüllen konnte, die daher kurz vor der Mitte des 13. Jahrhunderts entstehen sollte. Während der Türkenkriege, im Laufe des 16. Jahrhunderts wurde dann die thronende Madonna nach Große Schütt (Žitný ostrov, Csallóköz) – vielleicht in einem *Heiligenkasten* getragen – gerettet. Die Gemeinde Dénesd gehörte seit 1206 zum Besitz der Benediktinerabtei auf Pannonhalma.

Im 18. Jahrhundert erlebte die Benediktinerabtei in Dömölk eine neue Blütezeit. Der aus Steiermark eingeladene Abt Otto Koptik gründete eine neue Kapelle für die Kopie der berühmten Mariazeller Madonna, die 1745 auch wundergesprochen wurde. Für den neuen und besuchten Dömölker Wallfahrtsort ließ er eine große Barockkirche bauen, während das mittelalterliche Klostergebäude langsam verödet und ruiniert wurde. Ein ähnliches Prozeß konnte auch in Dénesd, um die dorthin gebrachte Gnaden-Madonna verlaufen, die verbessert, teilweise umgeschnitten, übermalt, sogar in einem, die Mariazeller Madonna imitierenden Gewand bekleidet wurde. Die wachsende Wallfahrtstätigkeit benötigte eine neue klassisierende-spätbarocke Kirche zu errichten, auf deren Hochaltar die vorübergehend in Misérd aufbewahrte Madonnenstatue gegen Mitte des 18. Jahrhundert eingesetzt wurde. Gerade wegen dieser Gnadenfunktion ist die Statue für weitere kunsthistorische und restauratorische Untersuchungen – die die heutigen Ergebnisse noch präzisieren könnten – praktisch unzugänglich.

EGYSÉGES HÁRMASSÁG – 18. SZÁZADI TRIFRONS SZENTHÁROMSÁG-SZOBOR A MAGYAR NEMZETI GALÉRIÁBAN

Magángyűjteményből került a Nemzeti Galériába az a 18. századi Krisztus-büsz, amely a trifrons Szentháromság ábrázolásának ritka, kései példája.[1] Kékes-szürkés felhők közül kiemelkedő törzsből nő ki és egyetlen nagy domború homlok és vállra omló barna hajkorona alatt helyezkedik el három, egymást érintő felével egybeolvadó arc, a középső szemből, a két oldalsó félprofilból, amelyek Krisztus vonásait viselik. A négy szemből, három-három hegyes orrból, erősen ívelt szájból és göndör szakállból álló „arc-építmény” finoman megmunkált. Hátul a fej laposra faragása és a csaplyukak arra utalnak, hogy az arcokat dicsfény övezte.

A Szentháromság dogmája a keresztény vallás legfontosabb misztériuma. Az egy Istenben való három személy létének emberi értelemmel való felfogása és értelmezése meglehetősen nehézségekbe ütközött (és ütközik), amely kiindulópontja a Szentháromság-ábrázolások problémájának. A kérdés rendszerint az, hogy a hangsúly az egységen vagy a hármóságon legyen-e. Azok az antro-

pomorfnak nevezhető szentháromságok, amelyekben az Atyát, a Fiút és a Szentlelket három egyforma férfialakkal jelenítették meg, az egység kiemelésére törekedtek.[2] Az egy törzsből kinövő három fejű (tricephalus), illetve az egy fejű, de három arcú (trifrons) Szentháromságok ennek a típusnak merész továbbfejlesztései. Ezek ellen a nem kevésbé zavart keltő ábrázolások ellen az egyház többször is fellépett. Antonius firenzei érsek 1445-ben, VIII. Orbán pápa 1628-ban, XIV. Benedek pápa 1745-ben betiltotta és eretneknek nyilvánította őket, mivel ezeket a megjelenítéseket torznak, természet- és keresztényellenesnek tartotta, olyannak, amely félreérthetővé teszi a Szentháromság hittitkát.[3] Ennek ellenére elterjedtek szerte Európában, évszázadokon keresztül tovább éltek, különösen a délnémet területen, s népszerűvé váltak a népművészetben is, egészen a 19. századig.

A zavarhoz – és a tiltásokhoz – minden bizonnyal az is hozzájárult, hogy az egy törzsből kinövő három fejet, illetve három arcot az ördög megjelenítésére is használták, méghozzá korábban, mint a Szentháromság szimbólumaként. Először Origenésnél szerepel az ördög hármóságként való leírása, majd Nikodémus apokrif evangéliumában (400 körül) mint triceps Belzebub jelenik meg. Sigebert von Glemboux krónikájának folytatásában (1221) az ördög megtévesztésképpen éppen a háromfejű Szentháromság alakjában jelenik meg egy szerzetesnek.[4]

A Szentháromság háromfejű, illetve háromarcú ábrázolásainak gyökerei rendkívül mélyre, a kereszténység előtti időre nyúlnak vissza. Három- vagy többfejű istenség igen sok, így az indiai, görög, gall, kelta, szláv vallásban is tisztelt volt – a több arc egy mindenkor mindent látó istenség kifejezéséként értékelhető –, azonban mind ez ideig tisztázatlan, hogy a keresztény Szentháromság ilyen ábrázolása pontosan honnan ered.[5] Ha eredete nem is határozható meg, eléggé valószínű, hogy egy kereszténységtől független képi ábrázolást és tradíciót vett át, ahogyan a típus diabolikus értelemben való alkalmazása szintén a pogány prototípusból származik.

Az ilyen Szentháromság-ábrázolások a 381-es konstantinápolyi általános zsinat után, amely az Atya, a Fiú és a Szentlélek egylényegűségének titkát dogmává emelte, kezdtek elterjedni. Közülük egy régebbi és egy újabb típust lehet megkülönböztetni: az előbbi a három személyt egy alakban helyezi el három-három orral és szájjal, kettő vagy négy szemmel. Így a nézőponttól függően mindig egy teljes arc adódik ki. A későbbi típus három teljes fejet mutat saját arcvonásokkal, a középsőt szemből, a két szélsőt profilból. Ezek alapján a következő formák fordulhatnak elő: 1. egy alak egy felsőtesttel és háromarcú fejjel; 2. egy alak egy felsőtesttel és három fejjel; 3. egy alak három felsőtesttel és három fejjel; 4. három fej test nélkül.[6]

A tricephalus Szentháromság ma ismert első ábrázolása egy 8–9. századi felső-egyiptomi kis templom falfestmé-



1. A Szentháromság, 18. század közepe. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria

nyén található.[7] A román kortól kezdve Európában is gyakorivá válnak az ilyen ábrázolások. A 12. században francia kéziratokban és épületszobrászatban fordul elő és erősíti a típus gall eredetét.[8] Innen terjed tovább Olaszországba, Csehországba, majd Németországba a 13–14. században. [9] A 15. századtól a trifrons Szentháromság Itáliában, különösen Firenzében vált igen népszerűvé. [10]

A középkori magyarországi emléanyagban is ismerünk háromfejű, illetve háromarcú Szentháromság-ábrázolásokat. A siklósi plébániatemplom szentélyének délkeleti ablakzáradékaiban medalionban trifrons Szentháromság mellképe látható kezében szalaggal, amelynek felirata: [sanct]i t[ri]nitas. A középső arc szakállas, a jobb oldali borotvált; a harmadik a felismerhetetlenségig elpusztult. Az ilyen típusú ábrázolások közül ez a ritkább megoldás, amikor a személyek megkülönböztetése céljából egyénítik a vonásokat. Hasonlóképpen csak a középső arc szakállas a szlovákiai Rákos (Rákoš) templomhajójának nagyméretű falfestményén a 15. század elejéről. A figura bal kezében könyvet tart, jobbával áldó mozdulatot tesz csakúgy, mint a zsegrai (Žehra) római katolikus templom szentélybolto-

zatára festett tricephalus Szentháromság a 14. századból, amelynek fejei viszont egyforma arcvonásúak és szakálltalanok. Az ochtinai (Szlovákia) templom szentélyében, a siklósihoz hasonló elhelyezésben, a Szentháromság test nélkül, három szakállas arccal jelenik meg.[11]

A magyarországi barokk emlékek közül úgyszólván egyediként tűnik elő egy, a kevésbé változatos trifrons típusokhoz képest különösen gazdag és érdekes ábrázolás a pesti ferences templom egyik fából faragott stallumának háttámláján.[12] A pad, hasonlóan gazdagon díszített párjával együtt ferences fadaragó munkája a 18. század első feléből.[13] A reliefen lant alakú keretelésben, sugárkoszorúban, nagy világögömbön trónol a háromarcú Szentháromság alakja, fején tiarát visel. Körülötte bodros felhőkből kibújó angyalfejecskék. A világögömb alatt hatalmas, kiterjesztett szárnyú sas áll, csőrében a Szentháromságra utaló háromszöget tartva. Ezúttal nemcsak a három arc, de a három test egybeolvasztása is világosan érzékelhető, így látszik három, jogart tartó kar, két áldó mozdulatú kéz, négy térd, és négy, a világögömbön elhelyezkedő lábfej. A tiara a hármass koronával szintén a Szentháromságra utal.[14] A glóbuszon átólosan pánt fonódik át, amely azt két féltékére osztja. Ezen egy-egy arccal jelzett égitest a ♂ és ♀ jellel megkülönböztetve – valószínűleg a teremtésre vonatkoztatható Nap és Hold jelzése. A „Teremtsünk embert képmásunkra, magunkhoz hasonlóvá” (Ter 1, 26) bibliai mondat többes számú igealakját az egyházatyák a Szentháromságra való utalásként értelmezték. A Nap és Hold megjelenítése a teremtéssel összefüggésben egyaránt vonatkoztatható a nappal és éjszaka szétválasztására („A nagyobbik világítót, hogy uralkodjék a nappalon és a kisebbik világítót, hogy uralkodjék az éjszakán”. Ter 1, 16), valamint a ♂ és ♀ jel alkalmazásával az ember teremtésére férfinak, illetve nőnek. Ezek az asztrológiában használatos jelek, a Mars és Venus bolygó szimbólumai, itt feltételezhetően az egyébként a domborműn egyformán ábrázolt hímnemű Sol és nőnemű Luna megkülönböztetésére szolgálnak.

A Galéria faszobra bizonyos szempontból szintén társtalán. Nem ikonográfiai típusát tekintve, amelyhez nagyon hasonlóakat találunk a délnémet emlékek között, hanem kvalitásában. Ez a könnyen sematizálható típus ugyanis tökéletesen megfelelt a népművészet törekvéseinek és a barokk korban elsősorban a népi művészetben élt tovább. [15] A Galéria-beli Szentháromság-büsztt a népi alkotásoknál jóval kvalitásosabb, s valahol a folklór és a magas művészet között helyezkedik el. Különösen szépen faragottak az arcok, bár a két középső szem egyértelműen a szelíd tekintetű szélső arcokhoz tartozik, s erős „széttartásuk” miatt a középső arc kissé riasztóvá válik. Az ikonográfiai analógiaként társítható darabok a népművészet körébe tartoznak, így egy Orsenshausen bei Laupheim kastélyában lévő Szentháromság-büsztt a 17–18. századból [16] és egy 17. századi bajor faragás.[17] Ezeken a szobrokon, így a Galériáén is, a haj, szakáll és drapéria modellálása tekintetében megfigyelhető a ragaszkodás a középkori mintaképekhez. Feltűnő még, hogy az arcok mindegyike egyértelműen Krisztus-arc, amely talán Szent Pál szavaira utal Krisztus isteni méltóságáról: „Ő a láthatatlan Isten képmása...” (Kol 1,15).

A szobor korábbi provenienciája nem ismert, ami megnehezíti a közelebbi meghatározást. További anyaggyűjtéssel talán találhatunk rokon darabot, esetleg a délnémet területen, ahol legtovább volt élő a háromarcú Szentháromság ikonográfiája.



2. A Szentháromság a Nap és a Hold szimbólumaival, 18. század első fele. A pesti ferences templom stallum-domborműve

Boda Zsuzsanna

1 Vétel 1994-ben Szilárdfy Zoltán gyűjteményéből. Hársfa, festett, 39 cm magas, ltsz.: 94.3 M

2 Pl. miniatúra Herrad von Landsberg Hortus Deliciarumában, 1175 körül

3 Az ábrázolásokról összefoglalóan: E. Kirschbaum: Lexikon der christlichen Ikonographie I. Rom–Freiburg–Basel–Wien 1968, 528. hasáb; L. Réau: Iconographie de l'art chrétien II. Paris 1956, 21–22; Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte IV. Stuttgart 1958. (RDK) Hrsg. Otto Schmitt. 419–420. és 501–512. hasáb; W. Braunfels: Die Heilige Dreifaltigkeit. Düsseldorf 1954, IX–X.; W. Molsdorf: Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst. Graz 1968, 2–3. Valamint I. Kovács Zoltán: Antropomorf Szentháromság-ábrázolások a középkori Magyarországon. Újabb adatok a típus ikonográfiájához című tanulmányának ide vonatkozó részét a Művészettörténeti Értesítő jelen számában.

4 Az RDK 508–509. több példát említ, úgymint a tuscaniai S. Pietro homlokzatának háromfejű szörny domborműve a 12. századból, vagy egy Skogból származó svéd szőnyeg ábrázolása. Képük: R. Pettazzoni: The Pagan Origins of the Three-Headed Representation of the Christian Trinity. Journal of the Warburg and Courtauld Institute 9. 1946, 15a és c kép.

5 Sivának, a hinduizmus istenségének három feje többszörös, teremő, megtartó, illetve pusztító hatékonyságát fejezi ki. Az ókori görög mitológiában Hekaté, a hármas út istennője, Hermész és Gerionész jelenik meg három fejjel. Hekaté és Hermész képmását útkeresztveződekben apotropaionként állították fel. A gall háromfejű ábrázolásokról: Marie Durand-Lefebure: Art gallo-romain et sculpture romaine. Paris, 1977. Az ún. „Trák Lovasról” és a szláv háromfejű istenképekről: Pettazzoni i. m. 135–151.

6 A típusok meghatározása: Adolph Hackel: Die Trinität in der Kunst. Berlin 1931, 102.

7 RDK 506. hasáb

8 Chalon-sur-Marne, Notre-Dame 13. századi szobra. Hackel i. m. 103.

9 L. Hackel i. m. 103–113.

10 Donatello, Toulouse-i Szent Lajos szoborfülkéjének tympanonjában, Firenze, Orsanmichele, 1425. Arthur Rosenauer: Donatello. Milano 1993, 59; Andrea del Sarto, Firenze, San Salvi refektóriumának freskója, 1511 körül. John Shearman: Andrea del Sarto. Oxford 1965, 205, 21. d. tábla; Fra Bartolomeo, Mettercia Firenze védőszentjeivel, 1510–13. Firenze, Uffizi. Gli Uffizi. Catalogo generale. Firenze 1980, P139.

11 Radocsay Dénes: Falképek a középkori Magyarországon. Budapest 1977, 174, 89. kép; Csemegi József: Trinitász-szimbólumok és ábrázolások a középkori Magyarország művészetében, eredetük, továbbélésük és népművészeti kapcsolataik. In: Művészettörténeti tanulmányok. Budapest 1957, 16–17, 22. kép; V. Dvořáková–J. Krása–K. Stejskal: Středověká nástěnná malba v Slovensku. Praha–Bratislava 1978, 128–129, 133–135, 172–179, 77. kép; Milan Tognier: Stredoveká nástěnná maľba v Gemeri. Bratislava 1989, 177–178, kép a 21. oldalon; Lővei Pál: A siklósi plébániatemplom szentélye és középkori falképei. Műemlékvédelmi Szemle 1995/1–2. 183–184, 5–7. kép

12 Fa dombormű, 80 x 51 cm. A darab megismerhetését és közlésre átengedését Szilárdfy Zoltánnak hálásan köszönöm.

13 Schoen Arnold: Emlékezés a klarisszák budavári és a ferencesek pesti templomára. Budapest 1943, 20; Szabó Erzsébet: A pesti ferences templom. Budapest 1959, 24, 13. kép. Utóbbi az ábrázolást mint megtöbbszörözött arcú Atyaistent közli.

14 Vö.: Hubert és Jan van Eyck Atyaisten alakja a genti oltáron, 1432. Gent, St. Bavo.

15 A barokk háromarcúak között egyetlen jó kvalitású faszobrot ismerek, ez azonban nagyméretű, teljes alakos Szentháromság: délnémet (?), 17. század. Hársfa, m: 131,5 cm. Köln, Diözesanmuseum

16 RDK 418. hasáb, 3. kép

17 Lenz Kriss-Rettenbeck: Bilder und Zeichen religiösen Volksglaubens. München 1971, 260. kép. Ugyanitt a 261. képen a háromarcú Szentháromság mellképe, feje körül háromszög alakú glóriával, üvegfestményen jelenik meg.

A KIRÁLYHELMECI SZENTLÉLEK-TEPLOM FŐOLTÁRKÉPÉNEK IKONOGRÁFIÁJA

Királyhalmec plébánosának, Szalay Lászlónak barátsággal ajánlom

A magyarországi barokk művészet ikonográfiai ritkaságának számít Kracker János Lukács (1719–1779) 1765 körül készített főoltárképe a királyhalmeci (Královsky Chlmec, Szlovákia) plébániatemplomban (2. kép). Az ikonográfiai típusában eddig félreismert művet Anna Petrová leírása pontosította,[1] Kracker János Lukács kétségkívüli szerzőségét pedig Jávor Anna határozta meg.[2]

A Szentlélek sajátos megjelenítési típusának méltatását két, szentség hírében elhunyt bajor szerzetesnő látomása nyomán illusztrálhatjuk, s a bajor rokokó egykorú emléanyagából kívánom megvilágítani néhány analógia összefüggésében, kiegészítve a téma értelmezését a Szentháromság előtt hódoló kontinensek allegóriájával. Az első misztikus látnok Tiszteletreméltó Anna Maria Lindmayr (1657–1726) volt, aki miután a müncheni karmelita kolostorba vonult, a *Josefa a Jesu* nevet kapta. Apja III. Maximilian herceg kamarása volt, s így már családja révén kapcsolódott a bajor udvari kultúrához és jámborsághoz. Vízíóját „Der Heilige Geist erleuchtet mit seinen göttlichen Gnadenlicht die blinde Welt” című írásában örökítette meg. Belső sugallatra felépíttette a bajor főváros kecses Szentháromság-templomát, amelynek főoltárképét Andreas Wolff (1652–1716) udvari festő kezdte meg, de közbejött halála miatt tanítványa, Johann Degler (1666–1729) dél-tiroli származású festő fejezte be 1717-ben (1. kép). Ezen a művön a kora középkori antropomorf Szentháromság-képek koncepciója érvényesül. Nyilván nem függetlenül attól, hogy a szerzetesnő a müncheni ún. Alte Peterskirche külső falán lévő késő gótikus epitáfium reliefjét, amely a háromalakos Szentháromság-kompozícióját mutatja, szinte naponta láthatta. Anna Maria Lindmayr nagy gonddal szerkesztette meg az általa alapított templom főoltárképét, ugyanis itt jelenik meg első ízben a Szentlélek fénylő ifjú alakjában, kitárt karokkal. Fejét a hét pünkösdi lángnyelv koszorúzza, szájából fénylő háromszöget lehel, melynek felső csúcsán a Szentlélek hagyományos jelképe, a fehér galamb lebeg kitárt szárnyakkal. Mindhárom isteni személy a megszületéstől eltérően, fiatal emberként van ábrázolva. A teremtő Atya bal kezét a földgolyón pihenteti, amelyben a megváltásra váró bűnbe esett összűlők figurája tükröződik. A földgömböt Mózes törvénytáblája támasztja meg, az Atya kezében pedig a tűzcsóva a megváltásban kiteljesedő, irgalmas isteni szeretet szimbóluma. Az Atyát Fiával a keresztfá köti össze, a leonardeszk kifejezésű Jézus jobbával szívére mutat, mint az irgalom üdvözítő forrására. Az ikonográfiai program legsajátosabb része a Szentháromságra tekintő Szűzanya alakja, akinek lábánál a müncheni dóm (a Frauenkirche), valamint az Alte Peterskirche tornyai magasodnak. Az ábrázolás legkülönösebb mozzanata az a figura, akit Mária köpenyével oltalmazva a hóna alatt magához szorít. Ez nem

más, mint maga a donátor, Anna Maria Lindmayr, aki a trinitárius rend fogadalmi Mária-ünnepén, szeptember 24-én látta meg a napvilágot. Az oltárképen a rabkiváltás intézménye már átvitt értelmet kapott, ugyanis itt a megtérés föl szabadulására vágyó, bűnös szenvedélyek rabjai várják az amnesztiát, a *Sancta Maria de Mercedes* közbenjáró alakja mögött fől sorakozva.[3]

A másik látnok Boldog Cressentia Höß (1682–1744) kaufbeureni klarissza apáca,[4] akinek misztikus vízióiban a Szentlélek fehér ruhában, mint Mária vőlegénye jelent meg. Már 1728-ban képet festetett a kolostor előjárósága a szentéletű nővér útmutatásai alapján. Az újszerű ábrázolás sikerét bizonyítják a téma rohamosan terjedő másolatai, melyeket rézmetszetekkel népszerűsítettek. Cressentia halála után a szokatlannak ható Szentlélek-ábrázolás ellenzőinek tiltakozása XIV. Benedek pápa



1. Andreas Wolff–Johann Degler: A Szentháromság a Fogolykiváltó Szűzanyával, 1717. München, Szentháromság-templom



2. Kracker János Lukács: A Szentháromság előtt hódoló földrészek allegóriája, 1765 körül. Főoltárkép, Királyhelmec, rk. templom

S. S. S. Trinitas cum B. V. Maria S^u



Johann Gottfried Heid fecit

Negeten Academiae Carolo Franciscae et Joann Daniel Herz excudit. A
Cura Grana et Petri S. C. C. M. post

3. Johann Gottfried Heid–Johann Daniel Herz: A Szentlélek, mint vőlegény fogadja Máriát. Rézmetszet, 1748 körül.
Pannonhalma, Bencés Főapátság, metszettár



4. Joseph és Johann Klauber: Szentháromság-allegória. Rézmetszet, 1749. Könyvillusztráció

1745. október 1-jén kelt, az augsburgi püspökhöz intézett levelében hivatalos formát öltött. Különösen jelentős Matthäus Günther (1705–1788) 1748-ban készült menyegyzetfreskója a Kaufbeuren melletti Altdorf plébánia-templomának kórusán. Ezen a nagyszabású munkán a Szentháromság udvari ceremónia keretében fogadja Máriát a mennyekben, mintha csak Maximilian Emmanuel herceg egyik pompás ünnepségét reprezentálná a templomi mennyezet. Ezen a Szentlélek Úristen fejedelmi öltözetben égi vőlegényként lép örök menyasszonya, Szűz Mária elé.[5] Günther monumentális alkotását két jeles augsburgi grafikus, Johann Gottfried Heid (1711–1776) és Johann Daniel Herz (1693–1754) egy igényes rézmetszetű lapon örökítette meg (3. kép). Nyilván e kitűnő grafikai lap, amely a Pannonhalmi Főapátság gyűjteményeiben is megvan, szolgált mintaképül annak a név szerint még ismeretlen magyarországi mesternek, aki éppen a vitákkal terhes, kritikus években festhette a Magyar Nemzeti Galériában őrzött művét, amelyről a restaurátori vizsgálatok a Mária felé galamb képében repülő Szentlélek alatt – a művész korábbi kompozícióját tükröző ifjú alakjában – a harmadik isteni személyt vélik felismerni.[6]

Úgy tűnik, hogy a pápai tilalom nem hatott bénítólag e közkedvelt Szentháromság-típusra, ugyanis a császári kiváltságokkal dicsekedhető, s a magát 1741-től kezdve „Catholicus” képkiadónak nevező Klauber testvérek, Joseph Sebastian (1700–1768) és Johann Baptist (1712–1787) igen közkedvelt, több kiadást megért, a loretoi litániát illusztráló képsorozata elején a Szentháromság-ábrázolás Szentlélek-alakja ismét Anna Maria Lindmayr képzetét népszerűsíti (4. kép).[7]

A királyhalmeci premontrei eredetű, Szentlélekről nevezett plébániatemplom főoltárképének Szentháromság-kompozícióját – nem csoda, hogy félreismerve – Mária mennybevitelének nézték még a korábbi szakkutatók is a festmény rendkívül ritka tematikája miatt. Az élénk színvilágú olajképen az Atya és Fiú között megjelenő, lányos arcú fiatalember maga a Szentlélek, akinek ikonográfiai ismertetőjeleként mindkét bibliai szimbóluma szerepel: feje körül a pünkösdi lángnyelvek, keblénél pedig a kiterjesztett szárnyú fehér galamb lebeg. Érdekes, hogy minden tilalom ellenére még a 19. század elején is előfordul e különös Szentháromság-ábrázolás Jaresch János 1815-ben készült bécsi rézmetszetén, amely a következő évben egy Pesten kiadott imakönyv illusztrációi között található (5. kép).[8]



5. Jaresch János: Szentháromság, Rézmetszet, 1815. Könyvillusztráció a szerző tulajdonában

Ami a kifinomult rokokó témát még sajátosabbá avatja a királyhalmeci oltárképen, az a Jézus Társasága körében kibontakozott allegória, amely az akkor ismert négy földrészt: Európát, Ázsiát, Afrikát és Amerikát személyesíti meg. A sajátosan barokk témát, mint az egyetemes misszió gondolatát – jezsuita fölfogásban – Andrea Pozzo festette meg a római San Ignazio-templom freskóján. Európa, Afrika, Ázsia és Amerika színpompás alakjai mintaképekké válva, innen terjedtek el. Még a 17. század derekáról valók a győri jezsuiták rezidenciájának ebédlőjében a kontinensek stukkóreliefjei. Szintén a jezsuiták székesfehérvári templomának egyik mennyezetfreskóján Loyolai Szent Ignác apoteózisát a négy földrész környezetében ábrázolja Caspar Franz Sambach. A jezsuita alapítású selmecbányai kálvária első stációkápolnájának fa domborművén a megváltásra váró négy világrész allegorikus alakjai látszanak. A kedvelt ikonográfiai motívum más szerzetesrendeknél is főtűnik. Így a simontornyai barátok templomának mennyezetfreskóján csakúgy, mint a nagykanizsai ferences templom szószékének hangvetőjén, ahol Assisi Szent Ferenc körül jelen-



7. Johann Lorenz Haid–Georg Philipp és Christian Rugendas: A négy kontinens hódolata a Mennyei Királynője előtt. Selyemre nyomott mezzotinto, 1735 körül. Székesfehérvár, Püspöki Könyvtár



6. Joseph és Johann Klauber: A négy kontinens hódolata Jézus Neve előtt. Rézmetszet, 1745 körül. Illusztráció

nek meg a kontinensek allegorikus figurái.[9] A pesti pálos, ma Egyetemi templom kitűnő kvalitású, aranyozott faszobrokkal gazdagon díszített szószéke a keresztény erkölcsi élet megismerését, erény-figurákból álló allegóriája. A föltehetően Conti Antal Lipót tevékenységéhez kapcsolható remekmű hangvetőjén az isteni Üdvözítő fonséges alakja körül a négy világrész figurája helyezkedik el, figyelemmel hallgatván az evangéliumot.[10] Ismert továbbá a leibici plébániatemplom szentélyének mennyezetfreskóján is a földrészek allegóriája; de nyilván még számos helyen előfordul, ahogyan a profán művészet ikonográfiai programja is alkalmazta például a monoki vagy az edelényi kastélyokban. Az egri kispósti palota dísztermében Huetter Lukács irgalmas rendi festő Európa-allegóriájában a hit erényét Mária Terézia királynő képmásával jeleníti meg.[11]

Természetesen a monumentális művek ikonográfiáját a sokszorosított grafika lapjai, metszetek, szentképek közvetítették. Kracker földgömb körül hódoló kontinensfiguráit a Klauber-műhelyből való loretoi litánia-sorozat „Megváltó Fiúisten” című metszetén kívül a Máriát tisztelő szentek galériáját folsorakoztató, s a Mária-ünnepeket illusztráló rézmetszet-sorozatában is megörökíti (6. kép).

Erdemes még megemlíteni hazai vonatkozása miatt azt az eredetileg nyilván tézislapnak készült nagyszabású mezzotintót, amelyet Johann Lorenz Haid (1702–1750) terve alapján Georg Philipp Rugendas (1666–1742) és fia,

Christian (1708–1781), augsburgi rézmetszők nyomtak eredeti amerikai sárga selyemre. Az allegorikus kompozíción a Napbaöltözött Asszony kozmikus jelekkel ékesített jelensége alatt szintén a jezsuita téma látható a kontinensek mozgalmas alakzataiban (7. kép).[12] Vanossi Antal 1752-ben Bécsből egy Szűz Máriát ábrázoló selyemképet küldött a székesfehérvári jezsuiták

Fekete Sas patikájának díszítésére.[13] Nagy valószínűség szerint ezt a képet ismertem föl a Püspöki Könyvtár ősnymtatványtárának falán, ahol a Jézus Társaság föloszlatása után megmaradhatott ez a becses grafikai alkotás.[14]

Szilárdfy Zoltán

JEGYZETEK

1 Anna Petrová–Pleskotová: K činnosti rakúskej maliarskej školy na Slovensku v 18. storočí. In: ARS 1993/2., 84–90.

2 Jávor Anna szíves szóbeli közlése, amely megjelent Petrová–Pleskotová i. m. 84–85, vö. 89, 10. jegyzete

3 Ramisch, Hans: Dreifaltigkeitskirche München. Regensburg 1994, 8; Graber, Rudolf: Anna Maria Lindmayer – „Der rettende Engel Münchens”. Ensding 1992, 1–passim.

4 Szilárdfy Zoltán: A magánáhitat szentképei a szerző gyűjteményéből I. 17–18. század. Néprajzi Tanszék, Szeged 1995, 396. kat. sz.; Kovács Zoltán: Maiestas Trinitatis in specie Hominis. Ikonográfia, ikonológia, dogmatörténet. Kéziratok szakdolgozat, ELTE Művészettörténeti Tanszék, Budapest 1990, 91–96.

5 Matthäus Günther 1705–1788. Katalógus. München 1988, 222–223, 350–351.

6 A pannonthalmi metszet mérete 460 x 370 mm. A Magyar Nemzeti Galéria Régi Gyűjteményének vászonra festett, 184 x 113,5 cm méretű, L. V. 089. leltári számú olajképét Eisenmayer Tiborné restaurálja. Az adalékokat neki köszönöm. Máriának, a Szentlélek jegyesének ábrázolása található Balfon, l. erről

Szilárdfy Zoltán: Dorfmeister István „Sponsa Spiritus Sancti” képe a balfi fürdőkápolnában. In: Csatkai Endre-émlékkönyv (születésének centenáriuma). Sopron 1996, megjelenés alatt

7 Franz Xaver Dornn–Joseph et Johann Klauber: Lauretanische Litaney. Augspurg 1749; Szilárdfy Zoltán: Barokk szentképek Magyarországon. Budapest 1984, 35.

8 Szilárdfy Z.: Barokk szentképek... i. m. 33.

9 Szilárdfy uo. 46. képleírás

10 Saly László: Az Egyetemi Templom, a pálosok régi pesti szentegyháza. Budapest 1926, 72.

11 Szilárdfy Z.: Barokk szentképek... i. m. 46. képleírás

12 Szilárdfy Z.: Kovács Péter–Szelényi Károly: A barokk Székesfehérvárott c. könyvének recenziója. In: Ars Hungarica XXIV. 1996, sajtó alatt.

13 Nékám Lajosné: Régi magyar patikák. Budapest 1971, 22.

14 Friedrich Polleroß–Andrea Sommer–Mathis–Christopher F. Laferl: Federschmuck und Kaiserkrone. Das barocke Amerikabild in den habsburgischen Ländern. Katalógus, Schloßhof im Marchfeld 1992, Kat. Nr. 8.27. F. Polleroß a neve alatt idézi az általam szóban közölt információkat. Vö. Kat. Nr. 8.30.

FRANZ ZINNER, AZ ESTERHÁZY HERCEGEK KERTÉPÍTŐ MÉRNÖKE

Zádor Anna emlékének

A 18. század első felének magyarországi barokk kastélyai a korábbiakhoz viszonyítva meglehetősen szokatlanok és újszerűek voltak. Nemcsak azért, mert az előző idők védelemre berendezkedett, befelé forduló kastélyával szemben védőfalak, bástyák, tornyok és vízesárok nélkül épültek, hanem azért is, mert az addigi, kisméretű reneszánsz kertekkel ellentétben nagyszabású és nagy kiterjedésű, franciás ízlésű barokk kertek csatlakoztak hozzájuk. Kastély és kertje, parkja ettől az időtől kezdve egymástól elválaszthatatlan volt, a kettő közösen alkotott egységet.

„Az épülethez simuló kert sok esetben éppen olyan fontos szerepet tölt be, mint az épület belső és külső kialakításához tartozó szobrászati és festészeti alkotások többé-kevésbé gazdag sorozata; csak ezek hozzájárulásával válik az épület a barokk ösztönművészet szellemében értelmezett teljes egészévé, ezek adják művészi hatásának fontos, döntő tényezőjét” – írta 1931-ben Zádor Anna, a Grassalkovich-levéltár kertterveiről készített tanulmányában. Azt is megírta ekkor, hogy „a barokk kertművészet alkotásai behatódott feldolgozásban még nem részesültek”. Ismeretlenségük oka akkor és ma is elsősorban mulandó jellegük következménye. A kastélyok parkjai ugyanis az egymást követő ízlésváltozások hatására gyorsabban módosultak, mint maguk az épületek, amelyeket körülvettek. A történelmi Magyarország kastélyaihoz tartozó mai kertek – ha ugyan egyáltalában megmaradtak – többnyire a múlt század divatját követő tájképi parkok, vagy a századforduló historizmusának irányzatait követik.

A róluk alkotható hiányos kép másik tényezője építésük történetének feltáratlansága. Tervezőik, alkotóik személye még ennél is ismeretlenebb. Zádor Anna most is érvényes sorai szerint ennek oka „a közvéleménynek az a mind a mai napig élő sajátságos felfogása, amely a tervező kertművészt sokkal kevésbé tekinti elismerendő művész-egyénségnek, mint akármely építkezés kivitelező, másodrangú mesterét”. [1]

Hat évtizeddel ezelőtt leírt mondatai annak ellenére megszívlelendők, hogy a témában később ő maga tett közzé jelentős tanulmányokat, s 1940-ben Rapaics Rajmund tollából megjelent az első, azonban máig is sajnálatos módon az utolsó, a magyarországi történelmi kertekről szóló, összefoglaló mű. Azóta további kutatók jóvoltából sok hazai kastélykertről jelent meg hosszabb-rövidebb beszámoló, sok addig ismeretlen kerttervet közöltek, többnek a történetét is feldolgozták. [2] A hiányok azonban még ma is nagyok, többek között a Zádor Anna által felsorolt okok következtében. Az alábbi rövid közlés ezeknek a hiányoknak a számát szeretné kisebbiteni.

A legkorábbi magyarországi barokk kertek a szatmári békekötés után megindult évtizedekből származnak. Nagyobb részt az akkori ország nyugati szélein emelt új

kastélyokhoz tartoztak. Építetők főként az osztrák udvari arisztokrácia ott birtokot kapott vagy vásárolt tagjai voltak. A kastélyok és azok kertjei tervezéséhez és megvalósításához a szomszédos osztrák területekről, főként Bécsből hoztak művészeket és mestereket.

Savoyai Jenő herceg, az Udvari Haditanács elnöke így építtette fel az 1720-as évekig Johann Lucas von Hildebrandt 1701-ben készített terve alapján ráckevei kastélyát, [3] Dominik Andreas Kaunitz gróf 1715 körül Domenico Martinelli 1702-ben készült terve nyomán a rárói kastélyt, [4] és Alois Rajmund Harrach gróf Féltorony kastélyát, ugyancsak Hildebrandt tervei alapján. [5]

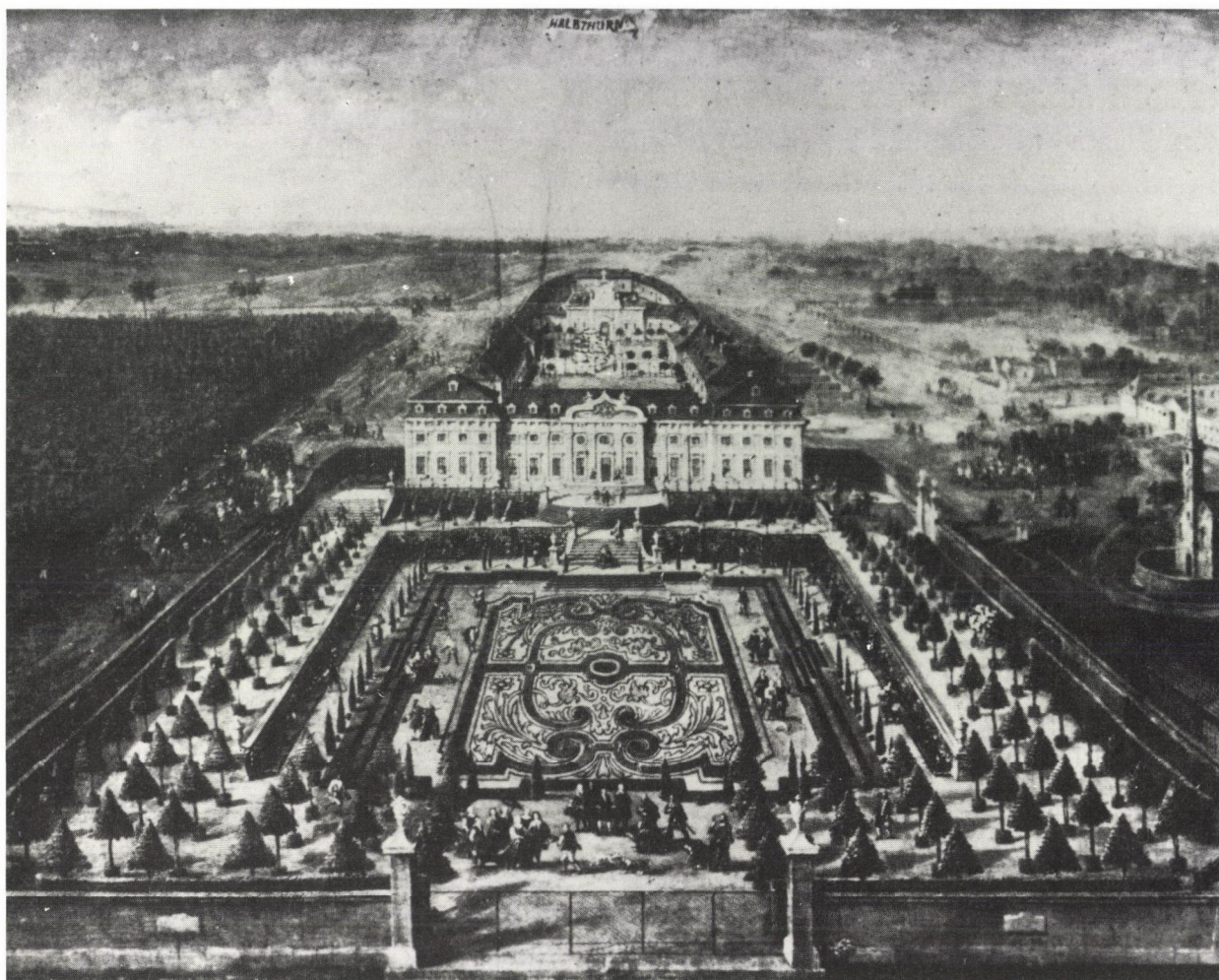
A ráckevei kastély első parkja ismeretlen, a későbbi időben elpusztult. A rárói parkról sem tudható több, negyven holdnyi kiterjedését azonban még a kastély múlt századi lebontása után is említik. Egyedül a részben ma is létező féltoronyi kastélykertről maradt korabeli ábrázolás, egy festménynek köszönhetően (1. kép). [6] A század közepéig ezen kívül elszórt adatok és néhány tervrajz tudósít az 1700-as évek elejének kastélykertjeiről.

A féltoronyi uradalmat, amelyet a kastélyt építtető Harrach gróf csupán zálogban birtokolt, 1724 körül III. Károly király visszaváltotta. Abban az évben már felesége, Braunschweigi Erzsébet Krisztina királyné kezében volt. A parkot 1724 és 1727 között az ő számára építtette a király. A kastély építéstörténetét és az azt ábrázoló festményt Fleischer Gyula közölte hat évtizeddel ezelőtt, a kert tervezőjére vonatkozó adatot azonban az általa kutattott forrásokban nem találta.

Féltorony parkjának első építőjére az Esterházy család hercegi ágának levéltára tartalmaz új adatokat. Esterházy József herceg özvegye 1728. augusztus 21-én azzal az indokolással adott megbízást Franz Zinner mérnöknek kismartoni kertjének építésére a számára Bécsben bemutatott terv alapján, hogy Zinner korábban Féltoronyban őfelsége számára és mindenki meglegedésére építette meg az ottani parkot. [7] Az ismert formájú és elrendezésű féltoronyi kertet eszerint az a Franz Zinner mérnök építtette, aki annak befejezése után saját terve alapján formálta át a kismartoni kastély parkját.

Franz Zinner személye ismeretlen. [7/a] Az Esterházy-levéltár irataiban neve ezt követően évtizedeken át szerepel. Féltoronyi működése nyomán valószínűleg bécsi volt. A 18. század első negyedében Bécsben működött ugyanis egy Zinner nevű kertépítő, őt azonban az osztrák kutatás Anton keresztnéven ismeri. Ez az Anton Zinner 1723 előtt a Belvedere parkján dolgozott a francia Dominique Girard-ral, Le Notre tanítványával, 1725 körül pedig a szintén Savoyai Jenő herceg birtokában levő schloßhofi kastélykerten. Mindkét kastély Johann Lucas von Hildebrandt tervei alapján épült. [8]

Hildebrandt nevéhez fűződik a ráckevei és a féltoronyi kastély tervezése is. Csábítónak tűnhet az a gondolat,



1. A feltoronyi kastélyt és a Franz Zinner által épített kertet ábrázoló olajfestmény, 1730 körül. Azelőtt az eckertsau kastélyban

hogy a 18. század eleji Bécs és annak tágabb környékére kiterjedő építészetében vezető szerepet játszó építész, illetve megbízója, Savoyai Jenő herceg körül olyan művészgarda alkult ki, amely a bécsi Belvederétől Schloßhofon át Feltoronyig, esetleg Ráckevéig nagyjából azonos összetételben építette a kastélyokat és azok kertjeit, bár az is ismert, hogy Ráckevéen Mayerhofer és vele pesti mesterek működtek közre. Ebben az esetben a két Zinner, Franz és Anton személye talán azonos lehetett. A kérdés feltevése mellett azonban nem hallgatható el az sem, hogy a Thieme-Becker művészlexikon szerint a Belvedere kertjét építő Zinner keresztnéve Bartholomäus volt, képesítésére nézve pedig építész.[9]

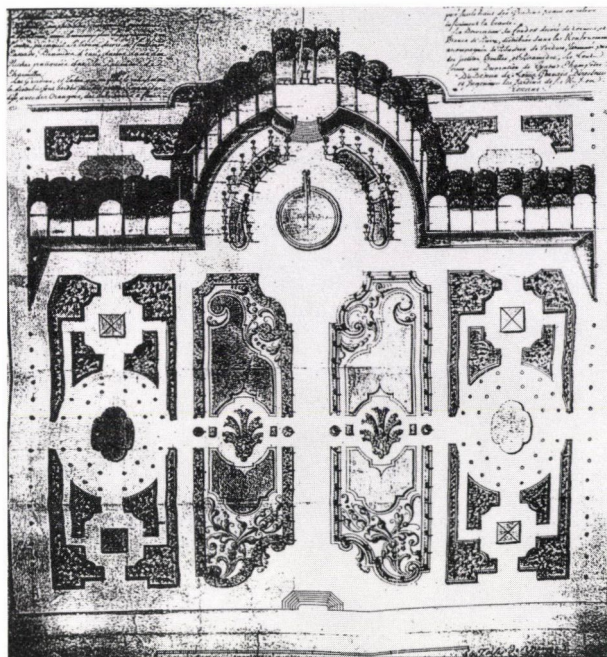
A három Zinner személyének tisztázása és esetleges azonosságuk bizonyítása a további kutatás feladata. A következőkben csupán az Esterházy-levéltár irataiban szereplő, ott fellelhető Franz Zinner mérnök működésére vonatkozó adatokról lesz szó.

Az 1728 augusztusában kapott megbízás alapján megépített kismartoni kertet 1731-ben már elkészültként említik. Zinner kétszáz aranydukátot kapott érte.[10] Kismarton első, francia jellegű parkja eszerint 1728 és 1731 között épült. A kert történetét 1934-ben megíró, de Zinner ez irányú tevékenységét nem említő Hárich János

hercegi levéltáros kéziratban fennmaradt műve örökítette meg annak az azóta eltűnt, 1730 körüli kerttervnek a képét, amely Franz Zinner tervével azonosítható (2. kép).[11]

A szakirodalom mostanáig az 1750-es évekre helyezte a kert barokk átépítését, a Rapaics Rajmund által még ismeretlen kertépítőnek tulajdonított, 1754-es évszámot viselő és francia feliratú tervrajz alapján, amelynek készítője az új osztrák kutatás szerint a lotharingiai Louis Ferdinand Gervais, a schönbrunni kastély parkjának tervezője.[12]

A kismartoni kastélykerttel egy időben, 1728-tól szerepel Franz Zinner mérnök az akkor épülő másik Esterházy-kastély színhelyén, Süttörön, a mai Fertődön. A jelenlegi kastély elődjét tervező Anton Erhard Martinelli ez év szeptember 24-én jelentette Kismartonból, hogy Süttörön járva találkozott az ott levő Zinnerrel. A vele történt megbeszélés nyomán javasolta, a kastély bejáratát a díszterem felől építsék és ne a sala terrenából, mert onnét a kertet kell megközelíteni.[13] 1728. október 7-én Erdődy György gróf, a kiskorú Pál Antal herceg gyám-tanácsának elnöke azzal az utasítással állította le a süttöri díszkert tervezett építését, hogy azzal meg kell várni Zinner mérnököt.[14]



2. 1730–1740 körüli terovrajz a kismartoni kerthez. Feltételezhetően Franz Zinner műve. Lappang

Franz Zinner 1728-tól tehát a kismartoni díszkerttel párhuzamosan építette a süttőri kertet is, feltételezhetően itt is saját tervei alapján. A Martinelli által tervezett süttőri kastélyról és annak kertjéről is maradt korabeli ábrázolás (3. kép). Ezen a kastély mögött virágmintás francia kert látható, egyes szakaszai között szökőkutakkal. A festményen már szerepel a földszinti sala terrena bejáratához összefutó három nagy út, amely sugar irányban szalad szét a virágmintás kertet övező, nyírt növényzetből készített lugasok mögötti erdőbe, és amely ma is a kert fő tengelyeit alkotja.[15] A fertődi kastélypark alap gondolatának tervezője eszerint Franz Zinner volt, a század második felében megépített, nagyszabású rokokó kertet az általa készített korábbiakból fejlesztették tovább.

Ugyancsak 1730 körül készült az Esterházyak harmadik nagy kastélya és annak kertje, a köpcsényi. Tervezője ennek is Anton Erhard Martinelli volt, és korábbi, 1660 körüli, bástyás falakkal, széles vizesárokkaal övezett korai barokk épületből formálták át. A körülötte elterülő parkot 1729-től építették.[16]

Köpcsényben egyébként nemcsak az épület körüli díszkert készült ekkor, hanem a nagy vadaskert, a „fácányos kert” is. Bél Mátyás tudósítása szerint 1740. október 12-én itt kapta vadászat közben a császár azt a gyors lefolyású lázat, amelyben nyolc nappal később Bécsben elhunyt.[17] A két kert építéséről tudósító Esterházy-iratokban Zinner mérnök neve ugyan nem szerepel, ebben az időben Kismartonban és Süttőrn való szereplése és az a tény, hogy a hercegi dominium kertjeit 1728 után mindenütt neki kellett terveznie, feltételezhetővé teszi, hogy köze lehetett a köpcsényi kertekhez is.

Franz Zinner neve abban a már említett, 1731-ből származó iratban található meg ismét, amely az elkészült kismartoni díszketről szól. A kertet akkor az újonnan felfogadott Gaspar Schmitt díszkertész felügyeletére

bízták. 1732-ben őt Zinner pártfogoltja, Engelberth Funckh kertész követte. Az utóbbi szerződésében külön kiemelték, hogy a kertet köteles a Zinner által megépített formában fenntartani, a változatlan állapotban megőrzött parkot a szükséges növényekkel és virágokkal ellátni, sőt azok szaporításáról is gondoskodni. 1744-ben még mindig Funckh volt a főkertész, keze alatt tíz beosztott kertészlegény dolgozott.[18] Ugyanebben az időben, 1737-ben Köpcsényben Antoni Schubert kertész hat emberrel tartotta rendben az ottani két parkot.[19]

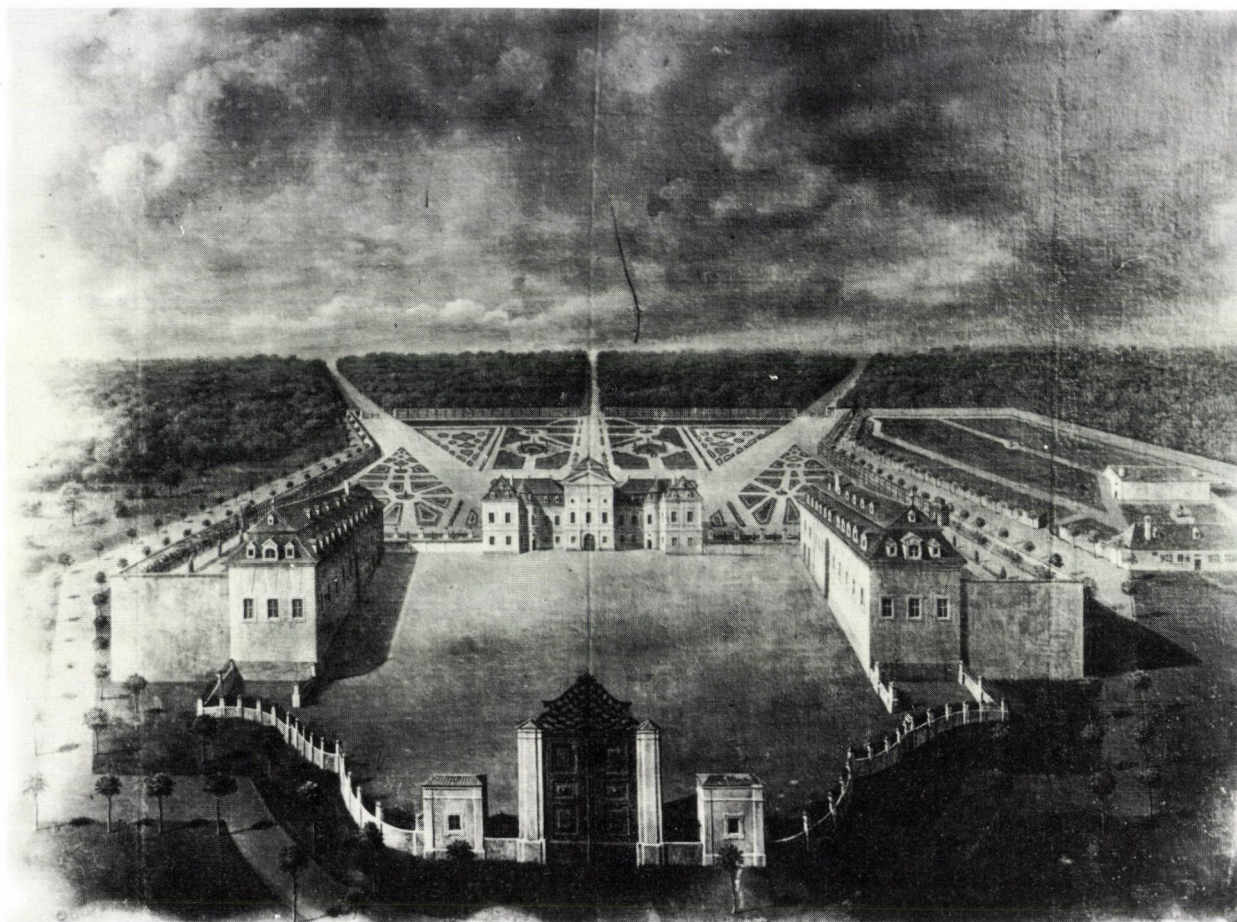
Gaspar Schmitt és Engelberth Funckh 1731-ből, illetve 1732-ből fennmaradt szerződése szerint évi 240 forint készpénz fizetést és havi húsz forint értékű tűzifát kaptak. Mindezért a díszkert mellett ők gondoskodtak a konyhakertekről és a gyümölcsösökről is. Schmitt szerződésében a díszkert több megnevezett része is szerepel, köztük a virágdíszes „Par Terre”-k, a nyírt sövényfalú „Bosquet”-ek, a vázák és a szobrok.[21]

Zinner mérnök 1728-ban külön szerződés alapján kezdte meg a kismartoni díszkert építését. A süttőrire vonatkozóan nem maradt fenn hasonló szerződés, köpcsényi szereplése pedig további adatok esetleges előkerüléséig csupán feltételezés lehet. 1744. február 10-ről viszont megmaradt éves szerződése. Eszerint a kismartoni uradalom – és azzal együtt az egész, onnét irányított hitbizomány – tisztikarához tartozó mérnöknek évi négyszáz forint fizetést kapott. A szerződéssel meghatározott feladatai között elsősorban a hercegi uradalmak díszkertjeinek tervezése, azok építésének irányítása és ellenőrzése szerepel, ezenkívül az ő feladata volt a szükséges területfelmérések elkészítése. Működésének területe magába foglalta a hitbizomány összes uradalmát, ezért a kismartoni körzeten és Sopron megye területén kívüli feladatai elvégzésére külön útiköltség illelt meg.[21]

További ismert említése 1751-ből marad meg. Ebben az évben, július 21-én Kismartonban kelt az a jelentése, amelyben beszámolt Pál Antal hercegnek dombóvári és ozorai útjáról. Mindkét helyen a hitbizomány vezetésének utasítására járt Johann Georg Wimpassinger udvari építőmesterrel és Gaspar Schaffner soproni ácsmesterrel. Dombóváron megtekintették a Wimpassinger által tervezett, épülő magtárat és megállapították, hogy a felmerült építési probléma megoldható, arra a szükséges utasítást megadták. Visszafelé Ozorán az épülő új kastélyt tekintették meg. A jelentés nem szól róla és ebben az esetben is csupán feltételezhető, hogy a Sió északi oldalára emelt kastély ma is meglevő, elvadult parkja helyén levő egykori díszkertet Zinner tervezte.[22]

A kismartoni hitbizomány szolgálatában 1755-ig, tehát huszonnyolc éven át dolgozott, s onnét feltételezhetően nyugdíjazással távozott. További sorsa ismeretlen.[23]

Amikor Franz Zinner 1728-ban Esterházy-szolgálatba lépett, a hercegi hitbizományt a kiskorú örökös, az 1721-ben elhunyt József herceg fia, Pál Antal nevében gyámtanács irányította. Ennek feje volt az említett Erdődy György gróf, Pál Antal herceg nagybátyja. Még 1722-ben ő adta ki azt a rendeletet, amelynek értelmében az uradalmakat vezető inspektork kötelesek voltak figyelemmel kísérni a hitbizomány várainak és kastélyainak, valamint az azok mellett levő díszkerteknek az állapotát és fenntartásuk érdekében kötelesek voltak évenként írásban javaslatot tenni.[24] Hét évvel később rendelte el az Erdődy vezette gyámtanács, a tutorátus, hogy az inspektork minden vár és kastély díszkertjének fenntartására díszkertészt tartsanak. Végül 1734-ben az akkor már



3. A süttői kastély 1730 körüli állapotát és a Franz Zinner által tervezett kertet ábrázoló olajfestmény. Fertőd, Esterházy-kastély

nagykorú Pál Antal herceg kötelezte az uradalmakat a várak és kastélyok, valamint az azokhoz tartozó parkok haladéktalan rendbetételére, illetve attól kezdve a javaslatokhoz tervek és költségvetés készítésére.[25] Ugyanakkor ő is elrendelte kertészek haladéktalan alkalmazását.[26]

Zinner ennek a sokrétű munkának volt a Kismartonban székelő vezetője. Őhöz futottak be az elrendelt kérelmek és javaslatok. Azok központi jóváhagyása után ő készítette el a szükséges tervrajzokat és azok megvalósításához a költségvetéseket, a helyszínen ezt követően ő irányította és ellenőrizte a kertépítés és fenntartás munkáját, mindezt a hitbizomány közel fél országra terjedő uradalmaiban. Négyszáz forintos fizetése megbecsült voltának és tudásának volt elismerése. Kismarton, Süttör és a feltételezhető Köpcsény, valamint Ozora

mellett elképzelhetően további kastélykertek tervezése és megvalósítása is fűzhető a nevéhez.[27]

Mérnöki képesítéséből természetesen következett az 1744-es szerződésben szereplő, feladatainak egy részét alkotó területfelmérő munkája, valamint az olyan ellenőrző tevékenység, mint az ismertetett dombóvári. A kerttervező és építő gyakorlat általa képviselt szintje, ahogyan azt a féltoronyi és a süttői parkról maradt két kép tanúsítja, több volt, mint ami a korabeli mérnöki tanultságtól elvárható. S ha személye azonos volt a Bécsi Belvedere és a schloßhofi kertek megvalósításában résztvevő, Anton néven ismert Zinnerrel, gyakorlatát volt hol és volt kitől megtanulnia.

Koppány Tibor

JEGYZETEK

1 A Grassalkovich-levéltár kerttervei. Magyar Művészet VII. 1931, 581. és in: Zádor Anna: Az építészet múltjából. Válogatott tanulmányok. Budapest 1988, 9.

2 Rapaics Rajmund: Magyar kertek. Budapest 1940. Az utóbbi évtizedek ide vonatkozó bőséges irodalmának felsorolására itt nincs lehetőség, a témába tartozókra a további jegyzetek hivatkoznak.

3 Ybl Ervin: Savoyai Jenő herceg ráckevei kastélya. Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyve III. 1924, 51–80; Rados Jenő: Magyar kastélyok. Budapest 1939, 15, 40–41.

4 Hellmut Lorenz: Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur. Wien 1991, 205, amellyel módosul a Voit Pál: A barokk Magyarországon. Budapest 1970, 27. oldalán szereplő „1690 körüli” építési időpont. A rárói kastély bontására és parkjára Borovszky Samu: Győr vármegye. Budapest é. n. 54.

5 Fleischer Gyula: Adatok a féltoronyi kastély és belső díszítésének történetéhez. Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei V. (1927–1928) 1929, 144–162. és Andreas Zbiral: Der Schloßpark von Halbturn. In: Historische Garten in Österreich. Konzept u. Redaktion Géza Hajós. Wien–Köln–Weimar 1993, 22–24.

6 *Fleischer* i. m. 149, 3. ábra. A festményt akkor az eckertsau kastélyban őrizték.

7 1728. augusztus 7–21.: Magyar Országos Levéltár (a továbbiakban OL), Hg. Esterházy-lt. P. 129. Cs. I. f. 172. – Az Esterházy család hercegi ágának levéltárát az Országos Műemlékvédelmi Hivatal és a MTA Művészettörténeti Kutató intézete megbízásából az 1960–1970-es években Valkó Arisztid kutatta, erről szóló munkásságát a két intézmény adataira őrzi. Zinner személyét ő vetette fel először „A kismartoni vadaskert egy XVIII. századi ábrázolása” (*Ars Hungarica* 1977. 2. sz. 241.) és „Újabb adatok a fertődi (eszterházi) kastély építéstörténetéhez” (Uo. 1982. 1. sz. 77.) című közleményeiben.

7/a A kézirat lezárása után került a kezembe Galavics Géza jóvoltából Hárigh Jánosnak 1934-ben írott és az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárában (Quart. Hung. 2914) őrzött, „A kismartoni várkert története” című, kéziratos műve. Ott a 21–22. oldalon szerepel Franz Zinner hercegi mérnök, mint a kert tervezője, ennél többet azonban nem mond.

8 *Historische Garten in Österreich* i. m. 102, 241.

9 *Ulrich Thieme–Felix Becker: Lexikon der bildenden Künstler*. XXXVI. kötet, Leipzig 1947, 526.

10 OL. Hg. Esterházy-lt. P. 156. Cs. 15. Prot. LXXXI.

11 *Hárigh* i. m.

12 „A kismartoni kastélyhoz tartozó, eredetileg renaissance stílusú kert a XVIII. század 50-es éveiben alakult át francia kertté” – írta idézett művében Zádor Anna. Később Rapaics Rajmund is ezt a nézetet vallotta, könyve 121–123. oldalán. Mindketten arra az 1754-ből származó, francia felíratú, szignó nélküli tervre hivatkoztak, amelynek reprodukciója Rapaics művének III. tábláján látható, s amelyről ott ez olvasható: „Ki készítette ezt a pompás tervezetet, nem tudjuk,” A legújabb osztrák kutatás Louis Ferdinand Gervaisnak tulajdonítja (*Andreas Zbiral: Der Esterházyische Schloßpark in Eisenstadt*. In: *Historische Garten in Österreich* i. m. 14.), aki Mária Terézia férjével került Bécsbe, s az ottani francia művéször tagjaként került Kismartonba.

13 OL. Hg. Esterházy-lt. P. 129. Cs. I. f. 172.

14 Uo. P. 155. Cs. 8. Prot. LVI. No. 308.

15 A süttöri korai kastélyról készült festményt közli *Örsi Károly*: Győr-Sopron megyei történeti kertek és az első, történeti kertekkel foglalkozó nemzetközi kollokvium. In: *Magyar Műemlékvédelem 1973–1974*. Budapest 1977, 286. A kép mostani közlését is neki köszönöm.

16 A köpcsényi kastély 1730 és 1737 közötti építésére. *Garas Klára*: Das Reisejournal des Architekten Johann Michael Küchel aus dem Jahre 1737. die Reise in Ungarn. Acta Historiae Artium XXII. 1976, 133–144. és *Koppány Tibor*: Adatok a magyarországi barokk kastélyépítés kezdeteihez: a köpcsényi kastély. Építés-Építészettudomány XVII. 1985, 1–2. sz. 137–147. – A „fácányos kert” elnevezés Erdődy Györgynek Tarnóczy inspektorhoz írott

levelében: OL. Herceg Esterházy-lt. P. 155. Cs. 8. Prot. LVI. No. 615.

17 *Mathias Bél: Compendium Hungariae Geographicum. Posonii et Cassoviae 1779*, 130–131.

18 1732: OL. Hg. Esterházy-lt. P. 156. Cs. 7. Prot. LXXXIII. – 1744: uo. Cs. 24. Prot. LXXX.

19 Uo. P. 151. Cs. 9. Prot. XX. – Köpcsényben egyébként már 1727-ben működött uradalmi kertész, évi 20 forint fizetéssel és bőséges természetbeni juttatással, valamint a kert mellett kis lakóházzal: uo. P. 156. Cs. 10. Prot. LXVI.

20 L. a 10. jegyzet

21 OL. Hg. Esterházy-lt. P. 156. Cs. 26. Prot. LXXXII.

22 Uo. P. 131. Cs. 4. Prot. II. 1044. és Cs. 7. Prot. V. 124., valamint P. 153. Fasc. 29. No. 16. és Fasc. 46. No. 1.

23 *Valkó* 1977-ből i. m. 244, 2. jegyzet

24 OL. Hg. Esterházy-lt. P. 156. Cs. 2. Prot. CXXXV.

25 Uo. P. 155. Cs. 5. Prot. XLVII.

26 Uo. P. 156. Cs. 2. Prot. LXIX.

27 *Zádor Anna* i. m. 19, 2. jegyzet, ahol a jókői uradalom 1760-ból származó számadását idézi *Jedlicska Pál*: Kiskárpáti emlékek című könyve alapján. (II. kötet, Budapest 1882, 250.). Eszerint a kertész legényével együtt évi 167 forintot kapott, az uradalmi tisztartó 387 forintot. Körömden 1729-ben a Batthyány-uradalom kertésze, Johannes Achim évi 200 forintot, természetbeni juttatást és lakást is kapott (L. OL. Hg. Batthyány-lt. P. 1313. Cs. 123. főlíazatlan iratai között). Gaspar Schmitt és Engelberth Funckh 140 forintos fizetése tehát abban a korban megszokott összegű volt. Funckhot egyébként 1738-tól Johann Haydn követte a kismartoni kertészségben, akit az 1756. év elején hercegi főkertési címmel Köpcsénybe helyeztek át, rábízva emellett Kismarton, Lakompak és Szarvók parkjait is (OL. Hg. Esterházy-lt. P. 154. Cs. 18. No. 16.). Ő 1763-ban még mindig Köpcsényben volt (uo. P. 152. Cs. 14. Prot. XXXI. No. 175.). Kismartonban azonban 1758-tól a francia származású Franz Dournais-t alkalmazták (uo. P. 131. Cs. 6. Prot. IV. No. 169.). Az új, francia kertész felvétele azt jelentheti, hogy a kismartoni díszkertet ebben az időben áttervező Louis Ferdinand Gervais embereként az új elképzelés megvalósítását bízták rá. Dournais-t ismeretlen időponttól Jacob Heger követte 1772-ig, amikor a szarvói uradalomból Wenzl Putschoffskyt helyezték át helyébe (uo. Rahier-iratok, Fasc. 1531. no. 334. és 386.).

Hárigh János 1659-től sorolja fel a kismartoni kertészeket, kéziratos műve 33. oldalán. Ott az 1731-ben említett Gaspar Schmitt éppúgy nem szerepel, mint az iratokban 1738 és 1758 között megjelenő Johann Haydn. akinek a hercegi zeneszerző és karmester Joseph Haydnnal való esetleges rokonsága ismeretlen. Hárigh szerint Engelberth kertész 1748-ig töltötte be a kismartoni beosztást. Utódja 1781-ig Burgerth Gáspár volt, de 1776-tól már Pölt Mátyást szerepelteti, Dournais-t és Putschoffskyt pedig nem is ismeri.

FRANZ ZINNER, DER GARTENBAUARCHITEKT DER FÜRSTEN ESTERHÁZY

Die frühesten Barockgärten im Ungarn des 18. Jahrhunderts wurden in der ersten Hälfte des Jahrhunderts im westlichen Teil des Landes, in der Nähe von Wien, um die neu erbauten Schlösser errichtet. Diese Schlösser ließen Aristokratenfamilien des Habsburg-Hofes, Ungarn und Österreicher mit Gutsbesitz in Ungarn im allgemeinen von namhaften Wiener Architekten erbauen. Später wurden die meisten Schlösser mit den zugehörigen Ziergärten zusammen umgestaltet, ein Teil von ihnen sogar vernichtet. Die Originalformen der Parke sind überall verschwunden, höchstens alte Gemälde oder Entwurfzeichnungen können das Aussehen des damaligen Zustandes aufbewahren.

In den 1710–1730er Jahren wurden die Schlösser in Ráckeve, unweit von der heutigen Hauptstadt Budapest, für Prinz Eugen von Savoyen und in Féltorony an dem westlichen Grenzgebiet (heute Halbturn in Österreich) nach Plänen von Johann Lucas von Hildebrandt, weiters das Schloß in Ráró, ebenfalls in Westungarn für Graf Dominik Andreas Kaunitz nach Domenico

Martinellis Entwürfe gebaut. Unter den Parkanlagen der drei Schlösser ist nur die von Féltorony, aufgrund eines nahezu zeitgemäßen Gemälde bekannt. Die beiden anderen sind seitdem vernichtet worden. Der Entwerfer der drei Schloßgärten war bisher unbekannt.

Das im Ungarischen Staatsarchiv in Budapest befindliche Archiv der Fürstenfamilie Esterházy hat den Namen des Entwerfers des vom Bild bekannten Schloßgartens in Féltorony erhalten. Laut eines dort aufbewahrten Vertrages beauftragte die Witwe von Fürst József Esterházy 1728 den Ingenieur Franz Zinner den Ziergarten des Schlosses zu Kismarton (heute Eisenstadt in Österreich), Sitzzentrum der Familie zu entwerfen mit der Begründung, daß Zinner den Schloßgarten in Féltorony bereits erfolgreich und auf allgemeine Zufriedenheit erbaut hatte. Aus anderen Angaben ist es bekannt, daß der Garten zu Féltorony zwischen 1724 und 1727, neben das zu dieser Zeit schon im Besitz Karls VI. – Karls III. als König von Ungarn – stehende Schloß angelegt wurde.

Die Akten des Esterházy-Archives teilen auch mit, daß der neue Schloßgarten zu Kismarton 1731 fertiggestellt wurde und Franz Zinner 200 Gulden dafür erhielt. Ebenfalls ab 1728 errichtete man das andere Schloß der Fürsten Esterházy im damals Süttör genannten heutigen Fertőd. Dieses wurde vom gleichfalls Wiener Anton Erhard Martinelli erbaut; der dazugehörige Garten entwarf auch hier Franz Zinner. Der Umbau des dritten Schlosses der Familie in Köpcsény (heute Kittsee in Österreich) begann im Jahr 1730, wieder nach Plänen von Martinelli. Neben das umgestaltete Schloß sollte Zinner den neuen Park entworfen und angefertigt haben, obwohl darüber keine Archivangabe uns geblieben ist. Laut Quellen des Esterházy-Archives dagegen, blieb Zinner ab 1728 stetig im Dienste der Fürstenfamilie und hat über beinahe drei Jahrzehnte alle Gärten entworfen und erbaut. Demzufolge ist es sehr wahrscheinlich, daß er auch Meister des Parkes in Köpcsény, errichtet ab 1730, sogar der vom großangelegten Wildgarten gewesen ist.

Vom Anfang 1744 ist der bis heute einzig bekannte, für dieses Jahr geschlossene Arbeitsvertrag Zinners erhalten geblieben. Laut diesem er sollte überall in den gewaltigen, zahlreiche Schlösser einschließenden Herrschaftsgütern der fürstlichen Familie die Parke entwerfen, deren ständige Pflege und Erhaltung auch zu seiner Kompetenz gehörte. Die von der Herrschaftsdirektion zu Kismarton ausgegebenen Anweisungen folgend, brauchte man neben alle, in Besitzzentren stehende Burgen oder Schlösser Ziergarten zu errichten und um ihre Pflege überall sachkundige Gärtner anzustellen. 1734 gab Fürst Pál Antal Esterházy die Verordnung, auf deren Grund die Vorsteher der Herrschaften, mit Hilfe der zu ihnen eingeordneten Gärtner, jedes Jahr einen Kostenvoranschlag um die Erhaltung der Parke nach Kismarton vorlegen sollten. Falls sich eine Veränderung benötigte oder ein neuer Garten errichtet wurde, sollte man eine Entwurfzeichnung beilegen. Diese jährlichen Vorschläge kamen zu Zinners Hände an; er war nämlich der zentrale Hauptgärtner der fürstlichen Grund-

besitzen. Die verschiedenen Herrschaften erhielten nach seiner Genehmigung, bzw. aufgrund seiner Entwurfzeichnungen die zum Erbauen und Erhalten der Parke nötigen Summen vom Wirtschaftsamt zu Kismarton.

Franz Zinner verließ Kismarton im Jahr 1755, vermutlich durch Pensionierung. Noch im Sommer 1751 besuchte er Dombóvár in Süd-Westungarn mit dem fürstlichen Baumeister Johann Georg Wimpassinger, um den dortigen Getreidespeicher anzuschauen. Während der Rückreise hielten sie sich in Ozora, im anderen Besitzzentrum unweit von Dombóvár auf, wo zu dieser Zeit ein kleineres Schloß mit Reitschule erbaut wurde. Es ist wohl zu vermuten, daß der zugrunde gegangene Park von diesem, heute stark vernachlässigten Schloß ebenfalls nach Zinners Entwürfe errichtet wurde, wie im Falle weiterer Schlösser der fürstlichen Familie.

Laut des aus 1744 bekannten Vertrages gehörte es zu Zinners Aufgabenkreis außer Entwerfen und Aufsicht des Erhaltens von den Gärten auch die Ingenieurarbeit der Gebietvermessung und die technische Kontrolle von Bauarbeiten.

Ein Gartenarchitekt namens Zinner aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist auch von der österreichischen Forschung bekannt, dieser aber Anton zum Vorname hatte. Er legte vor 1723 den Park des Wiener Belvedere mit Dominique Girard an. Der Architekt des Schlosses – wie bekannt – war der auch in Féltorony und Ráckeve tätige Johann Lucas von Hildebrandt. Es ist nicht ausgeschlossen, daß die beiden Personen identisch waren, obwohl laut des Thieme-Becker Künstlerlexikons der Belvederegarten von einem Bartolomäus Zinner, der Architekt gewesen war, erbaut wurde. Die Identifizierung der beiden, vielleicht drei Gartenbaumeister namens Zinner ist die Aufgabe von weiteren Forschungen. Unabhängig davon, es ist uns gelungen zu beweisen, daß der Entwerfer und Erbauer von den Schloßgärten zu Féltorony, Kismarton und Süttör, vermutlich auch zu Köpcsény und Ozora der zwischen 1728 und 1755 im Dienste der Fürsten Esterházy stehende Ingenieur, Franz Zinner war.

18. SZÁZADI OSZTRÁK FÉMSZOBROK ÖTVÖZETEIRŐL

A most ismertetésre kerülő vizsgálatokat már régebben, a Franz Xaver Messerschmidt-monográfiához kapcsolódóan elkezdtük, az eredmények egy részét abban közzé is tettük.[1] Az akkor kapott és jobbra váratlan eredmények arra biztattak, hogy ezt a munkát folytassuk és más művészek, mindenekelőtt Georg Raphael Donner és köre alkotásaira is kiterjesszük.

A vizsgált művek – két sárgaréz-relief kivételével, amelyek minden bizonnyal trébelt domborítások [3] – kizárólag ólomból és ónból, illetve ezek ötvözetéből öntött tárgyak, szobrok, kispasztika, domborművek és plakettek. Az eljárás technikájára itt most nem térhetünk ki, de néhány adatot a szóba jöhető fémekről és ötvözetekről előrebocsátunk.

A. A fémekről

Az elemzéseknél a vörösréz, az ólom, az ón, a cink jelenlétét és ezek ötvözeteit vettük tekintetbe. A következő áttekintés e fémek egyes leglényegesebb tulajdonságait írja le.

Vörösréz (Cu, olvadáspontja: 1083 C°)

Színe vörös, patinája barnától barnásfeketéig sötétül kénnyomoktól, malachitzöld a tiszta, szabad levegőn. Az időjárásnak erősen ellenáll. Közepes keménységű, jól nyújtható. A vörösréz (az ezüsthöz hasonlóan) nagyon nehéz önteni, mert olvadt állapotban oxigént vesz fel, amit hűlés közben azután pezsegetve lead (fröcsköl). A levegő kizárásával önteni viszont technikailag nehéz. A vörösréz ellenben (szintén mint az ezüst) igen duktilis, azaz mechanikus úton könnyen formálható, és ezért kimondottan alkalmas trébelt munkákra, még nagy méretekben is. Példa erre a Brandenburgi kapu *Quadrigája* Berlinben és a *Hermann-emlékmű* a Teutoburgi-erdőben.[3] Felhasználása elterjedt ötvözetekben is (lásd ott).

Ólom (Pb, olvadáspontja: 327 C°)

Kékesfehér fényű fém, patinája színe a szürkésfeketétől a bársonyfeketéig terjed (kénnyomokkal). Ellenáll az időjárásnak és a mésztartalmú víznek (ezért többek között vízvezetéknek és kútszobroknak alkalmazzák). Nagyon lágy, más fémek hozzáötvözésével keményíthető (pl. antimonnal: ez a keményólom). Formahűen önthető, az alacsony olvadáspont miatt gipszformában is. Lágysága miatt alkalmatlan cizellálásra. Ugyanez okból többnyire valamelyes ónnal ötvözik.

Ón (Sn, olvadáspontja: 232 C°)

Színe ezüستfényű, patinája világos szürkétől a sötét-szürkéig árnyalt, gyakran fehéres csillogással. Nagyon

ellenálló a levegővel és vízzel szemben, hidegben viszont egy másik, szürke, por alakú kristályformát vesz fel (átalakulási hője +13,6 C°). Széteséséhez csak erősebb fagyhatás vezet. Az öntárgyakon ezért többnyire megjelennek a kezdetben ragyaszerű kivirágzások (ez az ónpesztis). Közepesen kemény, emellett jól nyújtható és főlíává hengerelhető (sztaniol). Formahűen önthető, gipszformában is, kitűnően lehet cizellálni. Felhasználásra tisztán (edények, iparművészet, műöntés) vagy ólommal ötvözve (műöntés, forrasztóón), ill. vörösréz (bronz) kerül.

Cink (Zn, olvadáspontja: 420 C°)

Ezüstösen csillogó, durván kristályszemcsés (jévirág-mustra a felületen). Patinája világos szürke, gyakran fehéres. Ellenáll a levegő és a víz hatásának (tetőfedés), meglehetősen kemény, merev, törékeny. Jól önthető, még gipszformában is. Műszaki cikkekhez, műöntés céljára csak a 19. századtól használatos. Vörösréz (bronz) ötvözve képezi a sárgaréz (lásd ott).

B. Ötvözetek

Ólom-ón

Mindkét fém minden körülmények között keverhető egymással és gyakorlatilag azonos öntési tulajdonságokat mutat. A nagyon lágy ólom már kis mennyiségű ón hozzáadásától erősen megkeményedik, ugyanakkor 70% óntartalomnál az olvadáspont lesüllyed egy 185 C°-os minimumra. Ez a „forrasztóón” azután lehetővé teszi javításokat más, magasabban olvadó ötvözeteken anélkül, hogy az alapfém sérülne. Ólomöntvények mindig tartalmaznak valmennyi ónt, nem csupán a nagyobb keménység végett, hanem valószínűleg azért, mert a két fém hasonló magatartása miatt az öntés maradványai a pontos összetételre való tekintet nélkül újrafelhasználhatók.

Vörösréz-ón = bronz

A vörösréz (és az ezüsttel) ellentétben jól önthető bronzok, mint a legrégebben ismert ötvözetek már a prehistorikus kortól kezdve sokoldalúan kerültek felhasználásra műalkotások, ékszer, használati tárgyak és szerszámok készítésére. Vörösréz- és ónérc együttes kiolvasztása útján nyerik. A régi bronzok többnyire 6% ónnál kevesebbet tartalmaznak és ezért még kovácsolhatóak voltak. Magasabb óntartalomnál gyorsan emelkedik a keménység, de a merevség is, így ezek a bronzok már nem alkalmasak trébelésre. A szín a növekvő óntartalommal változik vöröses sárgától aransárgán át a világos sárgáig. Gyakran kis mennyiségű ólomot és cinket is hoz-

záadnak a jobb önthetőség kedvéért. A tipikus bronzok példái: lövegbronz (kb. 10% Sn + 2% Zn); harangbronz (25% Sn-ig). A 700–900 C° magas olvadáspont az öntéshez homokformát kíván, amely lényegesen nehezebben előállítható, mint a gipszforma.

Vörösréz–cink = sárgarézt

Sárgarézt-ötvözeteket szintén az antikvitás óta ismerünk (aurichalcum?). Vörösréz- és cinkérc (cinkpát) közös kiolvasztása útján új nyerték ezeket, mégpedig jóval előbb, mintsem hogy tiszta cinket elő tudtak volna állítani. Alkalmazásuk a fémművészetben a 12. század óta megtalálható, a 16. századtól nagyobb arányban. Színük és öntési magatartásuk a bronzokéhoz hasonló (vörösöntvény 20% cinkig, sárgaöntvény: 20–35% Zn, fehér: 50–80% Zn). Kb. 40% cinktartalomig duktilisak és ezért nagyon alkalmasak trebelésre és más mechanikus megmunkálásra. Ezek miatt az általános tulajdonságok miatt a sárgaréztöntvények felhasználása az újabb korokban egyre kiterjedtebb az iparművészet és a technika minden téren, emellett további fémek, pl. alumínium és nikkel hozzájuk ötvözése útján tulajdonságaik bizonyos feladatokra célzottan megváltoztathatók. Az öntéshez homokforma ajánlott a kb. 800–900 C° magas olvadáspont miatt.

C. A vizsgálatokról

A vizsgált mintákat a műtárgyak tulajdonosai bocsátották rendelkezésre oly módon, hogy többnyire apró pattintásokat vettünk le a művek nem látható felületéről (pl. a talpazatról vagy a hátoldalról). Ez az analízis szempontjából nem a legelőnyösebb ugyan, mert gyakran némi patina vagy oxidált felületi réteg is került a

mintába, olykor pedig az öntőformák kis darabkái. Ezek a „tisztatlanságok” a pattintás csekély mérete miatt nem távolíthatók el. Továbbá az sem biztosan kizárható, hogy az ötvények inhomogén helyeket mutatnak. Csak két mű esetében vehettünk két különböző helyről mintát, de ez nem mutatott szignifikáns különbségeket.

A rendelkezésre álló mintatömegek többnyire csak 50–200 mg közöttiek, ezért a vizsgálatokat – spektrál-fotometrikus eljárás után – nyomkéimiai úton kellett elvégezni, a feladat célkitűzéséhez adaptálva az eljárást. Az elkerülhetetlen elemzési hibák a fenti befolyások és a mégoly kicsiny tömegek mérlegelési, ill. a próbaoldatok tömegmérési eltérései miatt általában ± 1 –1,5% között mozognak, amely a jelen kérdésfeltevésnél az adatok tanúbizonyosságát bizonyára nem befolyásolja lényegesen.

Kellemes kötelességem, hogy külön kifejezzem köszönetemet mindazon intézményeknek és személyeknek, akik a jelen munkában részt vettek és támogatták azt. Elsősorban néhai Dr. Hans Aurenhammer úrnak, aki mint az Österreichische Galerie igazgatója a szándékot ösztönözte és elkötelezettsége révén a vizsgálatokat elsőként lehetővé tette. Alkalmat ehhez az intézménye által 1982-ben kiadott, már idézett Franz Xaver Messerschmidt-monográfia adott. Ezért kezdetben túlnyomórészt az ő műveit vizsgáltuk és a múzeum állományában lévő más művekből kinyert próbák közül csak keveset vontunk be összehasonlításhoz; a többi szobor vizsgálata átmenetileg leállt. Az eredmények megjelentetése után felkeltette más intézmények érdeklődését is, s ezek az idők folyamán további, mindenekelőtt Georg Raphael Donner és köre műveiről vett mintákat bocsátottak rendelkezésemre. Az 1993-as Donner-év azután alkalmat nyújtott a munka újrafelvételére és jelen formában történő lezárására.

MÉRÉSI EREDMÉNYEK [8]

	Pb%	Sn%	Cu%	Zn%	összeg%	Megjegyzés
<i>Georg Raphael Donner</i> : Angyal, 1735 előtt (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 76.4.M. kat. –)	97,9	1,3	0,1	-	99,3	
Venus, 1738–39 (Bécs, Österreichische Galerie, ltsz. 2430, kat. 49)	93,4	6,1	0,2	-	99,7	
Merkur, 1738–39 (Bécs, ÖG, ltsz. 2431, kat. 48)	93,7	5,8	0,3	-	99,8	
<i>Georg Raphael Donner követője</i> : Venus Vulcanus műhelyében, 1750 körül (Budapest, Szépművészeti Múzeum, ltsz. 5379, kat. 40)	64,3	34,1	0,4	-	98,8	a széléről
	63,8	34,8	0,5	-	99,1	a puttó combjáról
Paris ítélete, 1750 körül (Budapest, SzM, ltsz. 5380, kat. 39)	67,8	32,4	0,6	-	100,8	a széléről
	66,2	32,8	0,7	-	99,7	Paris jobb térdéről
<i>Matthäus Donner</i> : Venus és Adonisz, 1750 körül (Bécs, ÖG, ltsz. 4261, kat. 89)	-	-	81,2	18,4	99,6	sárgarézt
<i>Matthäus Donner köre</i> : Szent Jeromos, 1750 után (Budapest, SzM, ltsz. 51.918, kat. –)	95,4	5,1	nyom	-	100,5	

Káin és Ábel, 1750 után (Budapest, SzM, ltsz. 51.919, kat. –)	95,3	5,4	nyom	-	100,7	
<i>G. R. vagy M. Donner műhelye: Venus, 1740–45 között</i> (Szenpétevár, Ermitázs, ltsz. 1895, kat. 53)	92,8	7,8	0,1	-	100,7	
<i>G. R. Donner követője: Levétel a keresztről, 1750 körül</i> (Budapest, Iparművészeti Múzeum, ltsz. 4264, kat. 31)	-	-	>80	maradék		minimális minta, erősen oxidált
Krisztus siratása, 1750 körül (Budapest, Iparművészeti Múzeum, ltsz. 4270, kat. 32)	-	-	>80	maradék		Sn nélkül: sárgaréz (trébelt munka?)
Szatír kecskebakkal, 1770–75 (Bécs, Kunst-historisches Museum, ltsz. 8809, kat. 156)	86,6	12,2	0,3	-	99,1	
<i>Balthasar Ferdinand Moll: VI. Károly szarkofágja, javításokkal az 1950-es évekből</i> (Bécs, Kapuzinergruft)[10]	3,8 17,9	93,8 80,6	1,6 0,8	- -	99,2 99,3	
Mária Terézia megkoronázása Prágában, 1754 körül (Bécs, ÖG, ltsz. 4212, kat. 119)	70,8	27,2	1,6	-	99,6	
Lotharingiai Ferenc frankfurti bevonulása, 1754 körül (Bécs, ÖG, ltsz. 4213, kat. 120)	71,4	26,8	1,0	-	99,2	
Mária Terézia a pozsonyi koronázási domb-ra lovagol, 1754 körül (Bécs, ÖG, ltsz. 4214, kat. 121)	70,3	27,8	1,4	-	99,5	
Lotharingiai Ferenc bevonulása Firenzébe, 1754 körül (Bécs, ÖG, ltsz. 4215, kat. 118)	71,4	26,8	1,0	-	99,2	
<i>Ismeretlen szobrász: Venus és Ámor, 1770 körül</i> (Bécs, ÖG, ltsz. 5243, kat. 102)	87,6	10,9	0,6	-	99,1	
Venus és Adonisz, 1755–60 (Bécs, ÖG, ltsz. 5857, kat. 127)	90,8	8,8	0,5	-	100,1	
Venus siratja Adoniszt, 1755–60 (Bécs, ÖG, ltsz. 5856, kat. 128)	92,0	8,1	0,5	-	100,6	
<i>Jakob Gabriel Müller (Mollinarolo): Merkur, 1750 körül</i> (Budapest, SzM, ltsz. 5255, kat. 60)	96,4	3,0	0,2	-	99,6	a talapzatból
Venus, 1750 körül (Budapest, SzM, ltsz. 5256, kat. 61)	96,1	3,5	0,2	-	99,8	
Diana, 1750 körül (Budapest, SzM, ltsz. 5257, kat. 63)	96,3	3,1	0,3	-	99,7	
Meleagrosz, 1750 körül (Budapest, SzM, ltsz. 5258, kat. 62)	96,2	2,9	0,2	-	99,3	a talapzatból
Nimfa kiskutyával, 1770 körül? (Bécs, ÖG, ltsz. Lg 2, kat. 64)	96,1	3,5	0,2	-	99,8	
Évszak allegóriája (Tél) (Bécs, ÖG, ltsz. 2510, kat. 132)	98,1	1,6	nyom	-	99,7	
<i>Karl Georg Merville: Bacchánsnő, 1792 után</i> (Pozsony, Galéria mesta Bratislavy, ltsz. B-343, kat. 166)	90,4	8,6	0,2	-	99,2	

Pán és Syrinx, 1792 után (Pozsony, GMB, ltsz. B-344, kat. 164)	89,6	9,2	0,2	-	99,0	
Fekvő nő kígyóval, 1792 után (Pozsony, GMB, ltsz. B-342, kat. 165)	89,9	8,9	0,1	-	98,9	
Venus Kallipygos, 1792 után (Pozsony, GMB, ltsz. B-341, kat. 163)	87,4	9,4	0,2	-	97,0	oxidrészek!
II. Katalin cárnő, 1788 körül (Bécs, ÖG, ltsz. 2290, kat. 162)	94,4	1	nyom	-	becsült	antimont tartalmaz[11] (keményólom)
<i>Johann Baptist Hagenauer</i> : Bűnbánó Magdolna, 1759 (Bécs, ÖG, ltsz. 4936, kat. 147)	67,3	32,6	0,8	-	100,7	
Szent Péter, 1759 (Bécs, ÖG, ltsz. 4937, kat. 148)	68,2	30,9	0,7	-	99,8	
Krisztus siratása, 1759 (Bécs, ÖG, ltsz. 4938, kat. 149)	72,4	28,1	0,5	-	101,0	
<i>Franz Zächerle</i> : Pygmalion, 1772 (Bécs, ÖG, ltsz. Lg. 66, kat. 155)	97,6	2,8	0,1	-	100,5	
<i>Franz Xaver Messerschmidt</i> : Mária Terézia, 1764 (Bécs, ÖG, ltsz. 2239, kat. -)	-	79,4	18,9	-	98,3	
Lotharingiai Ferenc, 1766 előtt (Bécs, ÖG, ltsz. 2240, kat. -)	-	94,6	5,2	-	99,8	
II. József mellszobra, 1767 előtt (Bécs, Kunst-historisches Museum, ltsz. 5476, kat. -)	-	95,1	3,1	-	98,2	
Van Swieten mellszobra (Bécs, ÖG, ltsz. Lg. 18, kat. -)	48,3	47,8	0,8	-	96,9	
Kapucinus mellszobra (Pozsony, GMB, ltsz. B-345, kat. -)	72,3	26,8	0,4	-	99,5	
Kovachich Márton György mellszobra (Budapest, SzM, ltsz. 8336, kat. -)	4,9	92,6	1,4	-	98,9	
Karakterfej (5. sz.) (Budapest, SzM, ltsz. 53.655, kat. -)	1,4	97,4	1,4	-	100,2	Az ásító
Karakterfej (8. sz.) (Budapest, SzM, ltsz. 53.656, kat. -)	1,0	97,3	1,3	-	99,6	Az alvó
Karakterfej (10. sz.) (Bécs, ÖG, ltsz. 3198, kat. -)	-	99,0	0,1	-	99,1	A gondterhelt
Karakterfej (16. sz.) (Budapest, SzM, ltsz. 51.936, kat. -)	46,1	52,6	0,3	-	99,0	A gyerekesen síró
A 22. sz. Karakterfej variánsa (Bécs, ÖG, ltsz. 2613, kat. -)	58,5	40,4	0,2	-	99,3	A fennkölt
Karakterfej (23. sz.) (Magántulajdon, kat. -)	91,4	8,5	0,1	-	100,0	Az erős szag
Karakterfej (31. sz.) (Magántulajdon, kat. -)	89,9	8,5	0,1	-	98,5	A tüsszentés ingere
Karakterfej (33. sz.) (Bécs, ÖG, ltsz. 2442, kat. -)	18,8	79,9	0,5	-	99,2	Főbenjáró gazember
A 33. sz. Karakterfej jobb oldala	17,4	82,4	0,7	-	100,5	
Karakterfej (34. sz.) (Bécs, ÖG, ltsz. 1776, kat. -)	58,8	40,4	0,1	-	99,3	Egy borús, komor férfi

Karl M. Pözl

1 *Maria Pötzl-Malikova*: Franz Xaver Messerschmidt. Wien–München 1982; *Maria Pötzl-Malikova*: Zur Geschichte des Metallgusses in Wien im 18. Jahrhundert. In: K. Kalinowski (Hrsg.): Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur. Poznań 1992, 365 skk. Az itt idézett vizsgálatok F. X. Messerschmidt műveire összpontosultak, és ezért Donner és köre műveinek akkor csupán összehasonlítás céljából és megközelítőleg közölt adatai néhány esetben csekély mértékben eltérnek a jelen munkához elvégzett mennyiségi analízisek eredményeitől. *Elfriede Baum* Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien. c. művében (Wien–München 1980, I–II.) a kiadásáig rendelkezésre álló ötvözet-összetételeket szintén már tekintetbe vette. Jelen beszámoló az 1993. július 1–2-án Bécsben tartott nemzetközi Donner-kollokviumra készült és eredeti, német nyelvű formájában megjelenés előtt áll a Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 1996-os kötetében.

2 M. Donner (?): Venus és Adonisz. Österreichische Galerie, ltsz. 4261; G. R. Donner-követő: Levétel a keresztről és Krisztus siratása. Budapest, Iparművészeti Múzeum, ltsz. 4270 és 4264.

3 *Peter Lipp*: Der Kunstguß. In: F. Roll (Hrsg.): Handbuch der Gießereitechnik. Berlin–Göttingen–Heidelberg 1959, Bd. 1, Teil 1, 209.

4 *Lorenz Seelig* (B. Hardtwig és P. Volk közreműködésével): Modell und Ausführung in der Metallkunst. München 1989 (a Bayerisches Nationalmuseum katalógusa, egyúttal Bildführer Nr. 15), 8.

5 Donner-követő: Venus Vulcanus műhelyében és Paris ítélete. Budapest, Szépművészeti Múzeum, ltsz. 5379 és 5380.

6 *Foster Dee Snell–Cornelia T. Snell*: Colorimetric Methods of Analysis. Princeton–New York 1959, II A. kötet

7 Ezúton fejezem ki köszönetemet Dr. Manfred Leithe-Jasper úrnak, a bécsi Kunsthistorisches Museum Kunstkammerja igaz-

gatójának, Nina Kozareva asszonynak a szentpétervári Ermitázs szoborosztályán, Mojzer Miklósnak, a budapesti Szépművészeti Múzeum főigazgatójának és a Szoborosztály muzeológusainak, néhai Dr. Aggházy Máriának és Hámori Katalinnak, Békési Évának a budapesti Iparművészeti Múzeumban, Buzási Enikőnek a Magyar Nemzeti Galériában és Želmíra Grajciarovának, a pozsonyi Galéria mesta Bratislavy régi gyűjteménye vezetőjének. Josef Ziegler és Leonhard Stramitz restaurátorok a bécsi kapucinusok kriptájában VI. Károly szarkofágjáról voltak szívesek mintát rendelkezésemre bocsátani.

8 A művek művészek szerinti besorolása *M. Krapf* (Hrsg.): Georg Raphael Donner 1693–1741. Wien 1993 (Katalógus, Österreichische Galerie) adatait és katalógusszámaikat követi.

9 A *Levétel a keresztről*- és a *Krisztus siratása*-reliefekről csak minimális próbatömegek álltak rendelkezésre, amelyek erősen oxidálódtak. Ezért csak minőséganalízis volt lehetséges a tömegviszonyok durva becslésével.

10 A bécsi kapucinus krypta egyes szarkofágjairól 1951-ben készült elemzés: *Robert Streibinger* (H. Weisz közreműködésével): Die Schäden an den Sarkophagen in der Kapuzinergruft. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege V. 1951, 68skk. IV. Károly szarkofágjáéhoz nagyon hasonló összetélt mutatnak:

Szarkofág:	Sn %	Pb %	Cu %
Mária Terézia és Lotharingiai Ferenc	97,05	1,24	0,62
Erzsébet Krisztina császárné	96,07	2,25	1,09
Mária Amália főhercegnő	96,48	1,36	1,15

11 Antimon kimutatására nem volt használható elemző módszer, az utalás csak kvalitatív.

WILHELM VON KAULBACH MAGYAR TANÍTVÁNYA, BÁRÓ PRÓNAY ISTVÁN

A magyar festőjelöltek Münchenbe vándorlása a múlt század folyamán, de különösen 1870–80 táján egyre erősödött. Az első fecskéről, mivel nem volt köztük igazi tehetség, ritkán esik szó. Szakirodalmunk érdeklődése Orlai Petrics Somával, Telepy Károllyal és társaikkal indul, vagyis 1850-től, amikor az Isar partján Peter von Cornelius és Carl von Piloty között – rövid időre –



1. Wilhelm von Kaulbach: Bárá Prónay István mint Hamlet, 1841.
Budapest, Szépművészeti Múzeum

Wilhelm von Kaulbach a vezérlő csillag.

1849-től ő az akadémia igazgatója. Oktatói szerepe egy évtizeddel korábban, mint régi mestereknél a műhelyvezetés, még inkább a szívében feküdt.[1] Csodált fal-képei és első nagyszabású táblaképének, a *Hunok csatájának* híre I. Lajos királytól rendelkezésére bocsátott műtermébe vonzotta a tanítványokat és a látogatók tömegét. Megtekinthetők voltak kartonjai, vázlatai, meg később kezdett műfaja, az olajfestészet példái, mint az *Anakreon* címmel is emlegetett *Költészet és szerelem*. Maga foglalkozott az érdeklődőkkel, távollétében pedig „Ein Ungar, St. Pionnay [sic!] der 1840 in Kaulbachs Atelier arbeitete, auch dort den Cicerone machte”.[2]

1839 nyarán tér haza a mester közel egyéves itáliai útjáról, és tizenegy növendékkel lát újból munkához. Unokaöccse, Friedrich, a későbbi darmstadti udvari festő, augusztusban kelt, családjához írt levelében név szerint is felsorolja társait. Van köztük olasz is és „zulezt Graf Proney [sic!]”.[3]

A tizenhét éves Friedrich igyekszik mindenről beszámolni. Karácsonyi levelében ez áll: „Im Februar wird hier ein großer Maskenzug von Münchener Künstlern abgehalten, woran auch wir teilnehmen werden. Ihr dürft nicht denken, daß so eine Maskerade ist, wie wohl bei Euch in Arolsen, nein, dies sind mehrere Züge aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges, nämlich der Kaiser Maximilian... sodann Albrecht Dürer... dann viele Züge der damaligen Handwerker... Wir werden Ungarn machen. Der Graf Pronai, der Ihr durch meinem Brief schon kennt, macht einen ungarischen Edelmann und wir machen dessen Pagen. Unser Anzug wird sein: Weiße Kniehosen und einem Rock von weißen Sammet, der aber nur bis zur Mitte des Körpers geht, mit langen Ärmeln, die bis zur Erde schleppen, und einem Baret mit weißer Feder darauf.”[4]

A nevezetes *Festzug* több csoportjában szerepeltek apródok a fenti jelmezben,[5] de hogy báró Prónay István valóban felvette-e a díszmagyarját – arról nincs tanúbizonyság.

Kaulbach megbízást kapott a királytól, hogy megörökítse az esemény két szereplőjét, természetes nagyságot meghaladó méretben, pompás jelmezükben: a csataképfestő Henrich Heinleint, ahogy Ulrich von Schellenberget, és a tájfestő Dietrich Montent, ahogy a zsoldosok kapitányát alakította.[6] A mester ugyanakkor (1841), közel egyező méretben, az alakot a képmezőhöz hasonlóan arányítva, szintén nyugodt testtartásban egy harmadikat is festett, mégpedig Prónayról Hamlet jelmezében. Amikor Kaulbach átköltözött a direktori műterembe, Liszt Ferenc arcmása mellé lógatta az „egy magyar mágna életnagyságú portréját”.[7] Orlai Petrics itt mellképre redukált másolatot készített róla.[8] Kaulbach munkáját özvegyétől 1889-ben megvásárolta a Magyar

Nemzeti Múzeum, onnan került a Szépművészeti Múzeumba. A mester renoméja eltűnését, alapos trónfosztását mutatja, hogy ezt a kvalitásos művet 1917 után soha többé nem állították ki és nem is reprodukálták.

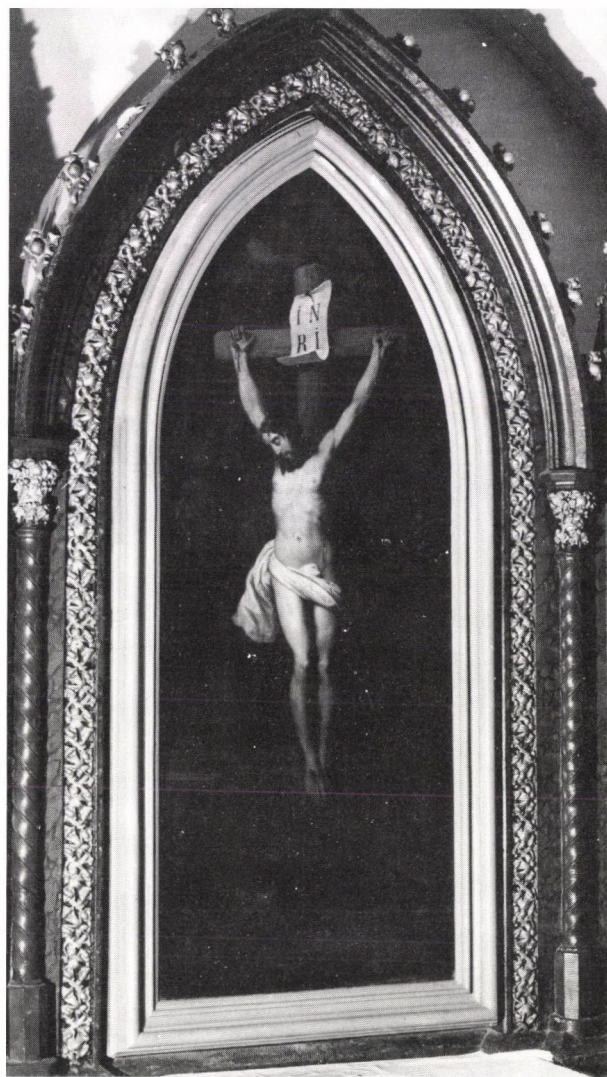
Lássuk a képet (1. kép).[9] A fiatalember a szabadban, egy épület sarkához támaszkodva, enyhén balra fordulva áll. Lábat, karjait keresztezi, kezében könyvecske. Fekete fürtös haj, vörhenyes rövid szakáll keretezi töprengő arcát, jobb felé kitekint a képből. Öltözké: fekete harisnyanadrág és rövid köpeny, kigombolt vörös atillája alatt fehér ing. Jobbra a pázsiton fekete cilinder, összehajtogatott tábori szék, ötágú koronás címerrel díszített mappa. A házon loggia látható, ahol egy fiatal lány, tálcan borral teli poharat és rózsákat hoz. Balra dús zöld növényzet: páfrány meg narancscserje, érett gyümölcsseivel. Az épületen futtatott vadszőlő, indája átkulcsolja a narancscserje egyik ágát. Mögötte a távolban hegyes táj.

A jelképek vagy utalások rendkívül furcsa együtttest képeznek. Feloldásuk a festő és modelljének személyiségében, viszonyukban és a színtéren rejlik.

Mi tudható a csinos ifjúról, aki bizonyítottan három évig dolgozott a mesternél? Sajnos nagyon kevés. Bárány Prónay Simon és Hirngeist Anna fiaként született 1817. március 15-én.[10] Anyja Kazinczy ideálja, a „szép és jó Nina”.[11] keresztapja br. Prónay Sándor (1760–1839), aki a Tudományos Akadémia tőkéjét 2000 forinttal növelte; közeli rokonságához tartozott a Ráday família. Nevének első felbukkanása a Pesti Műegylet 1839 februárjában kelt tervezetén beleillik a család kulturális hagyományába. Az említett programot összesen tízen írták alá, megfogalmazója Trefort Agost volt.[12] Nyitott kérdés maradt, hogy kinek a révén került e társaságba Prónay, ugyanúgy az is, hogy mire utalhatott Kaulbach özvegyének levele – a vételt megköszönő írás, amelyre később visszatérünk –, miszerint férjének „ajánlották” Prónayt.[13]

Az Eötvössel és Treforttal egyidős Prónayt a Pesti Műegylet megalakulásától 1845-ig igazgatói választmányába fogadta, sőt, 1841-ben a műbíráló választmányban is helyet kapott. 1855-től már csak részvényese az egyletnek, lakhelye ekkor Pozsony, majd két évre rá végképp eltűnik az egylet életéből.[14] Münchenből való hazatérésének időpontja és valószínű oka 1842-ben gr. Nádasdy Annával kötött házassága.[15] A festéssel felhagyott. Meghalt 1892-ben.[16] Dédunokája, Dr. Patay Pál régész szerint nem volt jó gazda, öregségében szerény körülmények között élt Pécelen (Kossuth tér 3).[17] A tulajdonukban volt néhány képe utolsó szálág eltűnt.

Festői ambíciójának egyetlen emléke az acsai evangélikus templom oltárképe 1861-ből (2. kép).[18] Acsát birtokló rokona, br. Prónay Gábor a következő évben fejezte be a templom bővítését és belső berendezését a romantika jegyében. Az oltárkép, *Krisztus a keresztfán* nem pontos másolat az Alte Pinakothek Rubense után,[19] amit müncheni tartózkodása alatt közvetlenül is tanulmányozhatott. A sötét mélyből előtűnő, ég és föld között fölmagaszló „magányos Krisztust” Rubens több ízben megfogalmazta. Hatott a kortársakra és kedvelt előkép volt a 19. században. Prónay festményén a fejforma hosszúkásabb, az arc kevésbé szenvedő. Egészében a festés módja klasszicizáló, a testen, különösen a lábszáraknál került a barokkos árnyékokat. Eltérő a kép formája meg a mérete; a szokástól eltérően a másolat a nagyobb. Tanult kézre vall, de mégsem tisztázza, hogy milyen mérvű talentum veszett el a nemesi műkedvelés homályában. Ingatag kedélyű volt, épp ez a sajátsága,



2. Br. Prónay István: Krisztus a keresztfán, 1861.
Acsa, evangélikus templom

ami Kaulbachot, özvegyének már említett levele szerint, a kosztüm kiválasztásához vezette: „eget ostromló temperamentuma, tettekre való vágya, a mely azonban nagyon is gyakran csüggedésbe ment át ... gyakran összehasonlította Hamlet természetével és arra törekedett, hogy a képmáson is ezt a gondolatot kifejezésre juttassa”. A levél még arra is kitér – ez fontos indíték –, hogy férjének „nagyon megtetszett a szép fiatalember”. [20]

Kaulbach műterme, amit rég lebontottak, az Angol kert közelében állt, „am Lehel”. Nagy kert vette körül, ahol az „ausgesuchtesten Pflanzungen” és a pávák, rókák, galambok tréfásan a „Hofgärtner Karlnek” nevezett műtermi szolga gondoskodása alatt álltak. „Hin und wieder gab es auch heitere Feste und italienische Nächte in dem Garten, besonders wenn fremde Künstler... zu feiern waren.” [21] És, hogy két-ségünk ne legyen arról, hogy Prónay egyszerűen Kaulbach műterme előtt áll, ahol valóban lehetett nyáron cserepestül kiültetett narancscserje, idézünk egy 1841-es látogatót, aki arról is szót ejt, hogy „Weinreben ranken sich vor der Thüre”. [22] A lány,

nyilván egy modell, aki olasz népviseletben – kivágott fehér ing, fűzős fekete ruhaderék – az „italiai” kerti mulatságok megszokott szereplője. Az ábrázolt festő voltára utaló mappa meg a szék nem szorul magyarázatra, míg a cylinder viselését, ahogyan húsz év múlva Szinyei esetében is, különlegesen tartotta a müncheni művészvilág.[23]

Cifka Brigitta

JEGYZETEK

1 Ostini von, F.: Wilhelm von Kaulbach. Bielefeld–Leipzig 1906, 11.

2 Müller, H.: Wilhelm Kaulbach. Berlin 1893, 409. Az *Anakreon* vagy más néven *Költészet és Szeretem* (Goethe: V. Római elégia) c. festményre vonatkozóan Prónay kinyilvánította vételi szándékát. Müller i. h. Sajnos nem váltotta valóra, de mint hibás adat, bekerült a szakirodalomba. Változatát „Prónay István, egy Kaulbach tanítvány szerzeményezte és ajándékozta a pesti múzeumnak.” L. Bötticher, Fr.: *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts* II. Dresden 1895, 660. 8. sz. A Thieme–Becker ismétlést regisztrál Budapesten: *Thieme von, U.–Becker, F.: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* XX. Leipzig 1927, 25.

3 Kaulbach, I.: Friedrich Kaulbach, Erinnerungen an mein Vaterhaus. Berlin 1931, 19.

4 Kaulbach, I. i. m. 21.

5 E. N. Neureuter rézmetszésű Emléklapja és ugyancsak Neureuter vízfestmény vázlata a „Bergkönig” csoporthoz. Repr.: *Hartmann, W.: Kaiser Maximilian I. und Albrecht Dürer. Ein Künstlerfest der Spätromantik und seine Anspruch.* Nürnberg 1977, 15, 24.

6 Mindkettő a Neue Pinakothek tulajdona. Nincsenek datálva. A Monten-portré 1841 elején, Heinleiné az év decemberében került a gyűjteménybe. Az utóbbiért addig soha nem tapasztalt magas összeget utaltványozott a királyi udvar. Bayerische Staatsgemäldesammlungen V. Spätromantik und Realismus. München 1977, 206–209.

7 Wurzbach von, A.: Wilh. v. Kaulbach, Wien–Pest–Leipzig 1871, 53.

8 A Magyar Színházi Intézet tulajdona. Közli, anélkül, hogy eredetijét ismerné: *Keserü K.: Orlai Petrics Soma.* Budapest 1984, 78, 48. sz. *Cemner M.: Magyar színész-portrék 1790–1944.* Budapest 1973, 631. A gyűjteménybe kerülésekor nyilván félreértették a jelmez funkcióját. Prónay tudomásunk szerint soha nem lépett színpadra.

9 Olaj, vászon, 235 x 132,5 cm. Jelezve b. l.: „WKaulbach 1841.” Ltsz.:104.B.

10 Wurzbach von, C.: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich* XXIV. Wien 1872, 13. Keresztelték a Deák téri evan-

Kaulbach oeuvrejében nem az arckép a legfontosabb műfaj, de azon belül a Prónay-portré kétségtelenül a jelentősebbek közé tartozik. Abban a vonatkozásában pedig, hogy célja nem a reprezentáció, hanem környezetének „életképe” – egyedülálló.

gélikus templomban 1817. március 17-én, keresztanyja br. Ráday Ágnes. Plébánia Anyakönyvei I. köt. A későbbi anyakönyvekben nem található.

11 Kazinczy levelezésében sokszor szerepel, a legérdekesebben férjhezmeneteléről szól. L. Váczy J.: Kazinczy Ferencz levelezése VI. Budapest 1895, 116–117.

12 Prónay és Treforton kívül aláírták: gr. Dessewffy Aurél, Eckstein Fridrik, br. Eötvös József, Grimm Vince, Jósika Miklós, Lukács Mór, Rupp János és gr. Serényi László. L. *Szoboda G.: A Pesti Műegylet megalakulása és első kiállítása 1840-ben.* Ars Hungarica VIII. 1980, 283.

13 Kaulbach özvegye Csáky Albin miniszternek megköszöntte a vételt. A levelet fordításban idézi: *Éber L.: A múzeumi kép-tár múltja és jelene.* In: A Magyar Nemzeti Múzeum múltja és jelene. Budapest 1902, 206. A levél eredetijét nem sikerült megtalálni. – A mester baráti köréhez számos magyar tartozott, ezek azonban későbbi ismeretségek. Pl. br. Eötvös József 1848 őszén költözik Münchenbe.

14 A Pesti Műegylet részvényeseinek névsora 1840–1845. A Pesti Műegylet évkönyvei, szerk. Ritter S. 1855–1860.

15 Következtetés abból, hogy Aurél fia 1843-ban született. *Wurzbach von, C. i. h.*

16 *Borovszky S. szerk.: Magyarország Vármegyéi és Városai.* Pest-Pilis-Solt-Kiskun Vármegye. Budapest 1910, 475.

17 „A Prónay ház”. Magyarország Műemléki Topográfiája V. Pest Megye Műemlékei I. Budapest 1958, 615.

18 Acsa, ev. templom, Historia Domus

19 Bayerische Staatsgemäldesammlungen I. Alte Pinakothek München. München 1983, 444–445. Fa, 143 x 92 cm.

20 L. 13. jegyzet.

21 Müller i. m. 299–300. Általában kertszeretetről: *Dürck-Kaulbach, J.: Erinnerungen an Wilhelm von Kaulbach und sein Haus.* München 1921, 13.

22 *Kunsturteile des 19. Jahrhunderts*, hrg. C. Ebertshäuser, H. München 1983, 50.

23 *Szinyei Merse A.: Szinyei Merse Pál élete és művészete.* Budapest 1990.

WILHELM VON KAULBACHS UNGARISCHER SCHÜLER, BARON ISTVÁN PRÓNAY

München war im 19. Jahrhundert eines der bedeutendsten europäischen Kunstzentren. Aus Ungarn zogen seit den 1850er Jahren immer mehr angehende Künstler in die Stadt. Aus mehreren Quellen wissen wir, daß Baron István Prónay schon seit 1839 (vermutlich bis 1842) in Kaulbachs Atelier arbeitete, also bevor der berühmte Meister zum Direktor der Kunstakademie ernannt wurde.

Über die Person und Werk Pörnays wissen wir heute leider nur sehr wenig. Am 15. März 1817 wurde er in einer Kulturinteressierten Gutbesitzer-Familie geboren. 1892 ist er gestorben. Nach seiner Rückkehr aus Bayern hat er die Malerei aufgegeben. Sein einziges uns bekanntes Gemälde „Christus am Kreuz“ (1861), eine nicht genaue Kopie nach Rubens (Alte Pinakothek, München) befindet sich in der evangelischen Kirche in Acsa. Als einer der 10 Initiatoren des ersten ungarischen Kunstvereins

(1839), der Baron war dennoch wichtig für die ungarische Fachliteratur.

1841, in der Zeit als die Kostümbilder von H. Heinlein und D. Monten (Neue Pinakothek, München), schuf Wilhelm von Kaulbach das Bildnis Prónays als Hamlet (Szépművészeti Múzeum, Budapest). Die Inspiration für diese Darstellung erhielt er nicht nur von den „heiteren italienischen Nächten“, die im Garten von Kaulbachs Atelier „am Lehel“ veranstaltet wurden. Kaulbach sah in dem schönen, jungen Künstler ein wechselhaftes Temperament, dessen heiterer und oft unversehens launenhafte Charakter den Lehrer an Hamlet erinnerte.

Wenn das Gemälde innerhalb von Kaulbachs Gesamtœuvre auch keinen herausragenden Platz einnimmt, als „Genrebild“ mit seiner stimmungsvollen Umgebung des Meisters einzigartig ist.

IN MEMORIAM

CENNERNÉ WILHELMB GIZELLA (1921–1995)

74 éves korában meghalt Cennerné Wilhelmb Gizella, a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnokának művészettörténésze. Még leadta a kiadónak évek óta készülő munkája, *A Zrínyiek ikonográfiája* kéziratát, s megbeszélte a sorozatszerkesztővel a kötet illusztrálásának szempontjait. Csak *azután*, csak másnap ment be a kórházba kivizsgálásra, ahonnan már nem tért vissza. Muzeológusként is így élt, fáradhatatlanul, erős kötelességtudattal, a múzeumi munka tiszteletével, fegyelemmel és alázatával. Munkamorálját, pontosságra, rendre törekvő alapállását bizonyára otthonról hozta, kohómérnök apjától, aki selmebányai bányamérnök família leszármazottja volt, valamint dolgos felvidéki polgárok köréből jött anyjától, végül nem kis mértékben a „Sacre Coeur” apácainak szigorú iskolájából. Az otthon utáralójához tartozott még egy műtárgy is, Ferenczy Noémi (később sokat reprodukált) „Báránys” gobelinje, amelyet édesapja készíttetett a művésznővel, az ő 18. születésnapjára.

Ebből a légkörből indult Wilhelmb Gizella a budapesti Pázmány Péter Tudományegyetem művészettörténeti szakára, ahol tanulmányai befejezésekor, 1944-ben Gerevich Tiborhoz írta doktori disszertációját az elsősorban *történeti* festőként számon tartott Than Mórról. A háború utáni hónapok már a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnokában találják, ahol Vayer Lajos kezéből vette át a mintegy 50 000 darabot számláló grafikai gyűjteményt, a magyar történelem 15–19. századi képes forrásainak legjelentősebb és legteljesebb együttesét. A magyarországi vagy magyar vonatkozású műalkotások *történeti* értékelésének modern szabályait Vayer Lajos dolgozta ki az 1930-as évek végén, s szempontrendszerre, okfejtésre máig meghatározó maradt az ikonográfiai kutatás számára. Cennerné Wilhelmb Gizella Vayer nyomán indult el a pályán s az akkor megkezdett utat járta végig következetesen és kitartóan.

Az ikonográfiai kutatásra a Történelmi Képcsarnok ideális terepet nyújtott. A gyűjteményt az alapítók és elődök már felállították, ikonográfiai rendszerét meghatározták, s a feladat ennek a rendszernek a finomítása, gyarapítása, s minél átfogóbb múzeumi és tudományos feldolgozása volt. Pár év múlva a gyűjteménybe került Rózsa György is, így a Történelmi Képcsarnok anyaga kettejük közös munkájaként lett az elkövetkező évtizedekben az országos múzeumok példamutató módon feldolgozott és nyilvántartott gyűjteménye. A Történelmi Képcsarnok anyaga a háború utáni évtizedekben jelentős módon gyarapodott. Ide kerültek (s így legalább megmaradtak) az „Elhagyott javak kormánybiztosságától” vidéki kastélyokban, kastélykönyvtárakban fellelt műtárgyak, később pedig a régi tulajdonosok által még őrzött (vagy az újszülött birtoklók által már eladni mert) darabok is.

Cennerné Wilhelmb Gizella tudományos munkája kezdetben még a doktori disszertáció témaválasztásá-

hoz, a 19. század művészetéhez kapcsolódott (Barabás Miklós arcképei, Kovács Mihály csataképe, a Than család a magyar festészetben). Than Mórról újabb önálló kötet is megjelent (1954). Az 1950-es évek második felének publikációi azonban már jelzik, hogy rátalált igazi területére, a 16. század második fele és a 19. század közepe közötti három évszázad magyar vagy magyarországi vonatkozású sokszorosított grafikájára és portréművészetére: Egidius Sadeler, Martino Rota, Elias Widemann magyar arcképeiről, illetve ez utóbbi magyarországi hatásáról, továbbá Wilhelm Peter Zimmermann csataképsorozatról megjelent írásai jelzik ezt, s köztük egyik legjobb munkája, az Akadémiai díjjal is elismert *Über die ungarischen Porträtfolgen von Elias Widemann* (Acta Historiae Artium 1957) című tanulmánya. Ezekhez tartozik a *Der Augsburger Kupferstecher Dominicus Custos und Ungarn* című írása (Folia Archaeologica 1966), amely a fentiekkel együtt az európai reneszánsz és barokk sokszorosított grafika és Magyarország kapcsolatát vizsgálja, benne nagy hatású művészi újítások magyarországi meghonosítását, s a török háborúk okán született európai érdeklődés képi megjelenési formáit.

A korszak politikai légköre miatt a legnehezebb időszak, az 1950-es évek – paradox módon – a magyarországi művészettörténet tán legtermékenyebb évtizede volt. Ekkor készültek el s jelentek meg a magyarországi művészettörténet alpművei: *A magyarországi rézmetszés és rézkarc története* (Pataki Dénes, 1951), *A magyarországi barokk festészet a XVII. és XVIII. században* két kötet (Garas Klára, 1953, 1955), *A középkori Magyarország falképei és táblaképei* (Radocsay Dénes, 1954, 1955), *A barokk szobrászat Magyarországon* három kötete (Aggházy Mária, 1959). S ebbe a sorba illeszkedik Gerszi Teréz *A magyar litográfia története* címmel megjelent összefoglalása is (1960), amelynek katalógusrészét, a magyarországi litográfusok közel 5000 lapot kitevő oeuvre-jeinek összeállítását és rendszerezését – noha ez mára már eléggé elfelejtődött – jórészt Cennerné Wilhelmb Gizella készítette.

Pályájának legjellegzetesebb publikációs formája azonban az *ikonográfiának* az az ága volt, amely jeles hazai történeti személyiségek képmásait gyűjti össze s foglalja rendszerbe, lehetőleg teljességre törekvően. Az első klasszikus arckép-ikonográfiát a költő Zrínyi Miklósról állította össze 1964-ben, amelyet megelőzőtt hadjáraitak (1961), majd követett a halálának ábrázolásairól (1965) megjelent gyűjtése, és Zrínyi Péter ikonográfiája (1970). Eközben – egyre szélesebbre nyitva a kört – többször is foglalkozott az egész Zrínyi család törökellenes harcairól készült műalkotásokkal.

A Zrínyiek mellett, nagyrészt az utóbbi másfél évtizedben egy egész sor portré-ikonográfiát állított össze, így többek között Bethlen Gáborról, Thököly Imréről, Hadik Andrásról, vagy a 19. század jeles alakjai közül

Tompa Mihályról, Deák Ferencről, Görgey Artúrról, Teleki Lászlóról és Batthyány Lajosról is. E műfajt Cennerné Wilhelmb Gizella a pozitívizmus hagyományainak szellemében művelte, amelynél a művészettörténész vállalt feladata az ábrázolás létezésének felmutatása, a művek pontos leírása, előképének meghatározása, az arcképek egymáshoz való viszonyának tisztázása, datálása, az alkotók személyének tisztázása. Nem célja viszont – némely primér megállapításon túl – annak a szellemi képnek a felvázolása, amely egy adott személyiségről, egy közszereplőről épp arcképein keresztül nyilvánul meg, tehát politikai, társadalmi, hazai és nemzetközi elismertségéről, megbecsüléséről s ezzel összefüggésben személyiségének jelentőségéről. Ezt a feladatot a klasszikus szabályok szerint dolgozó ikonográfus átengedi másoknak, azaz ikonográfiájának célja, hogy képi forráskiadványt állítson össze. A művészettörténet ez esetben a történettudomány segédtudománya. A történeti ikonográfia kérdéseit Cennerné Wilhelmb Gizella maga is egy, *A történelem segédtudományai* című kötetben (szerk. Kállay István, 1986) foglalta össze.

Cennerné Wilhelmb Gizellának a Magyar Történelmi Képcsarnok első és egyetlen munkahelye volt. Írásainak legnagyobb része a gyűjtemény anyagán alapult, s nemcsak portréikonográfiái: írt az ottani látképes anyagról is, például Kanizsa várának ikonográfiájáról, magyar grafikai sorozatokon megjelenő fűrdőhelyekről, dunántúli végvárábrázolások tipológiai kérdéseiről. Ezekkel kapcsolatban tette közzé azt az eredeti megfigyelését, hogy a török kori várlátképek egy részét a rendelkezésre álló vár-alaprajzokból „építették fel”. Feldolgozta a gyűjtemény káprázatos térképeit, s jó írásai születtek a viseletképek, zsánerképek témakörében is (pl. Neuhauser Ferenc nagyszabású vásárának előképeiről).

Érdeklődésének középpontjában azonban a *portré* műfaja állt, főként a 17–18. századi s a 19. század első feléből származó arcképek, zömmel a magyar provinciális portré emlékei. Ennek típusait, különböző változatait, megjelenési formáit, jellegzetességeit törekedett leírni kisebb írásaiban, kongresszusi előadásaiban s ezeknek adta mintegy összefoglalását a *Főúri ősgalériák, családi arcképek a Magyar Történelmi Képcsarnokból* című kiállítás-katalógusban (Magyar Nemzeti Galéria, 1988). E katalógus műtárgyleírásainak közel háromnegyed része az ő munkája. Portrékutatásait is az ikonográfiai látásmód befolyásolta, s ezért az ábrázolási formák, a kompozíció elemei s a beállítások eszköztára sokkal jobban foglalkoztatta, mint a portrék típusának kiválasztásában megtestesülő mentalitás, vagy magának az ábrázolásmódnak a történetisége, vagy a portré társadalmi funkciója.

Cennerné Wilhelmb Gizella elsősorban és mindenekelőtt múzeumi ember volt. Szerette és hihetetlenül jól ismerte több tízezer lapból álló gyűjteménye anyagát s különlegesen jó képi memóriáját ikonográfiai érdeklődése formálta. Nemcsak az egyes ábrázolások fő motívumára, hanem az előterek zsánerfiguráira és a háttér apró részleteire is kitűnően emlékezett. A gyűjteményben őrzött portrék ábrázoltjai nemegyszer személyes múltbeli ismerőseivé váltak, akiknek életét, családi kapcsolatait, közszerepléseit igen jól ismerte. E sorok írója pályája kezdetén több éven át közvetlenül és naponta szerezhett tapasztalatot tudásáról, tájékozottságáról, önzetlenségéről és segítőkészségéről. Azt is látta, hogy sokan, sokszor és sokféle óhajjal keresték meg őt, kollégák, történészek, irodalmárok, filmesek, tévések, akikkel bőkezűen és szívesen osztotta meg ismereteit. Nem csa-

lódott, aki történeti munkák illusztrálásához képválogatásra kérte föl, s maga is összeállított egy népszerű, igényes történelmi képeskönyvet Magyarország történetéről 1849-ig.

Mégis úgy tűnik, azt a széles körű tudást és ismeretet, amelyet ő a műalkotásról mint történeti dokumentumról megszerzett, idehaza nem igazán ismerték el értékének megfelelően. Ez nem annyira személyének szólt, hanem annak a szemléletnek a következménye, amely a műalkotásban valamely történeti, művelődéstörténeti jelenség pusztá illusztrációját látja s nem ismeri fel, hogy a műalkotás e jelenségek önálló hordozója s öntörvényű megjelenítője is. A kép nyelven szól, amelynek olvasásához azonban e nyelvet értő és elemezni tudó szakemberre van szükség. A műalkotásnak ez a jelentése az európai gyakorlatban a nagyszabású történeti, művelődéstörténeti kiállítások igényes katalógusaiban kapott legnagyobb publicitást. Aligha véletlen, hogy Cennerné Wilhelmb Gizella ilyen jellegű tudását ott értékelték először igazán, ahol a magyarországi művészeti anyag történeti, művelődéstörténeti összefüggésben jelent meg, Ausztriában, a Museum Österreichischer Kultur kiállítás-sorozataiban. *A Maria Theresia als Königin von Ungarn* (1980), *Joseph Haydn und seiner Zeit* (1982), *Szenen einer Ehe* (1980), *Königin Elisabeth* (1991) és a *Triumph des Todes?* (1992) című kiállítások az ő közreműködésével készültek, s változatos katalógustételei elismertségének és tudásának egyaránt jelzései. S amikor idehaza is hasonló felkéréseket kapott, katalógustételei magyarul is frissen és eredeti hangon szólnak (*Barokk Közép-Európában. Utak és találkozások* [1993], *Libay Károly Lajos: Festői utazások* [1994], *Aranyérmek, ezüstkoszorúk* [1995]).

Szívesen vett részt e vállalkozásokban, s ezért jó volt vele együtt dolgozni is. Nemcsak nagy tudású volt, de megbízható, fáradhatatlan és szeretetre méltó is. Kései éveinek örömét jelentették e kiállítások, és az is, hogy megadatott számára, hogy új kutatásokkal egészítse ki és összefoglalja Zrínyi ikonográfiáját. Az új kutatások során – a kitartóak jutalma ez – a szerencse is melléje szegődött: a költő Zrínyi Miklósnak híres rézmetszetű portréjához, az általános iskolás tankönyveinkből jól ismert „lobogóhajú” Zrínyi-képmáshoz megtalálta a csehországi Nelahozeves kastélyának raktárában a rézmetszet előképét, a Rubens-tanítvány Jan Thomas által készített olajfestményt, amelyet száz év óta kitartóan keresett a magyar történettudomány.

Másik öröme a legutóbbi években, hogy találkozhatott a fraknoi és a kismartoni Esterházy-gyűjtemény portréival. Egy kisebb team résztvevőjeként lehetőséget kapott a herceg Esterházy családtól arra, hogy – a Museum Österreichischer Kultur kezdeményezésére készülő Esterházy-ikonográfia számára – átnézze az Esterházy-család több száz, 17–18–19. századi családi portréját, a keletkezése idején is legnagyobb, s ráadásul egyedül megőrzött magyarországi ősgalériát. Akik e munkában részt vettünk, csak csodálni tudtuk, ahogy hetven éven felül is, képes volt napokon át tizenkét órán keresztül szinte megszakítás nélkül dolgozni a festmények és grafikák jegyzékbe vételén és leírásán. A gyűjteményt a millennium óta nem látta magyar művészettörténész, s ő a sors külön ajándékának tartotta, hogy e műalkotásokat megismerhette. A szakmai munkának ezt a megtartó örömét és a kíváncsiságnak ezt a mindvégig kitartó elevenségét kívánám minden művészettörténésznek.

Galavics Géza

- Than Mór. Budapest 1944. 100 oldal és 7 kép. Bölcsészdoktori disszertáció
- Kovács Mihály szabadságharci csataképe. Szabad Művészet 1949, 195.
- Barabás Miklós 1943-ban Párizsban festett arcképei. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve, 1951. Budapest 1952, 121–122.
- A Than-család a magyar festészetben. Művészettörténeti Értesítő I. 1952, 140–141.
- Than Mór. Budapest 1953. Képzőművészeti Alap kiadása, 52 oldal és 29 kép
- Egidius Sadeler magyar arcképei. Folia Archaeologica VI. 1954, 153–56.
- Martino Rota magyar arcképei. Folia Archaeologica VII. 1954. Budapest 1955, 157–163.
- Hunyadi János a magyar képzőművészetben. Szabad Művészet 1956, 351–358.
- Widemann-metszetek után készült olajportrék. Folia Archaeologica VIII. 1956, 169–182.
- Über die ungarischen Porträtfolgen von Elias Widemann. Acta Historiae Artium IV. 1957, 325–348.
- Wilhelm Peter Zimmermann magyar vonatkozású rézkarc-sorozatai. Folia Archaeologica IX. 1957, 187–203.
- A Magyar Történelmi Képcsarnok részlemez-gyűjteménye. Folia Archaeologica XI. 1959, 197–206. Rózsa Györggyel közösen.
- Szenczi Molnár Albert arcképe. Magyar Nyelv 1959, 163–164.
- „Szerelmey Miklós” szabadságharci litográfiái. Művészettörténeti Értesítő VIII. 1959, 153–155.
- A magyar litográfiák katalógusa. Gerszi Teréz: A magyar kőrajzolás története a XIX. században. Budapest 1960. Akadémiai Kiadó, 166–222. A monográfia szerzőjével közösen.
- Ismeretlen Vidék-metszet Szent Tamás bevételéről. Művészettörténeti Értesítő IX. 1960, 50–51.
- A XVI–XVIII. századi magyarországi parasztlázadások grafikus ábrázolásai. Folia Archaeologica XII. 1960, 259–71.
- Zrínyi Miklós, a költő hadjáratának grafikus ábrázolásai. Folia Archaeologica XIII. 1961, 223–234.
- Magyarország történetének képeskönyve. I. 896–1849. Képzőművészeti Alap kiadása. Budapest 1962. 359 oldal, 272 kép és 15 színes tábla
- Németországban tanuló magyar ifjak litografált arcképei. Folia Archaeologica XIV. 1962, 223–228.
- Raimann Rudolf balatoni tájkép-sorozata. Új Helikon, Veszprém 1963, 47–50.
- Zrínyi Miklós, a költő arcképeinek ikonográfiája. Folia Archaeologica XVI. 1964, 189–209.
- Zrínyi Miklós, a költő halálának egykorú ábrázolásai. Folia Archaeologica XVII. 1965, 211–216.
- A Zrínyi-család törökellenes harcai a XVI–XVIII. század képzőművészetében. Szigetvári Emlékkönyv. Budapest 1966, 345–364.
- Der Augsburger Kupferstecher Dominicus Custos und Ungarn. Folia Archaeologica XVIII. 1966/67, 227–249.
- Lapunk alapítójának (Péchy Antal) arcképei. Bányászati-Kohászati Lapok 1968/1.
- Graphische Porträtfolgen ungarischer Persönlichkeiten in der Kunst des XV.–XIX. Jahrhunderts. Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich Schiller Universität Jena. Gesellschafts und Sprachwissenschaftliche Reihe. 1969, 169–172.
- Der Moldaufeldzug Sigismund Báthorys Fürsten von Siebenbürgen in den zeitgenössischen Darstellungen. Bericht über den zehnten Historikertag in Graz. Graz, 1970
- Zrínyi Péter képmásai. Folia Archaeologica, XXI. 1970, 177–192.
- Alltag und Fest im Mittelalter. Gotische Kunstwerke als Bild-dokumente. Wechselausstellung der Österreichischen Galerie, Wien 1969. Kiállításmertetés. Művészettörténeti Értesítő XIX. 1970, 89–90.
- Hilger, Wolfgang: Ikonographie Kaiser Ferdinands I. (1503–1564). Wien, 1969. Könyvismertetés. Művészettörténeti Értesítő XX. 1971, 314–315.
- Mihalik Sándor (1900–1969). Művészettörténeti Értesítő XX. 1971, 250–252.
- A kanizsai vár metszetábrázolásainak típusai. A nagykanizsai Thury György Múzeum jubileumi Emlékkönyve. Nagykanizsa 1972, 69–83.
- Die Beziehungen der Ambraser Sammlung und der provinziellen ungarischen Bildnismalerei. Actes du XXII Congrès International de l'Art. Budapest, 1969. Budapest 1972. II. 189–93.
- Die Darstellungen der Türkenkriege an der Südgrenze Mitteleuropas. Internationales Kulturhistorisches Symposium Mogersdorf, 1969. Eisenstadt 1972, 175–194.
- Ráckeve látképe és Csepel-sziget térképe a XVII. század végéről. Studia Comitatus (Tanulmányok Pest megye múzeumai-ból) I. sz. Szentendre 1972, 129–134.
- XVI–XIX. századi grafikus viseletsorozatok, Közép-európa nemzetiségei életének és társadalmi helyzetének képes forrásai. Folia Historica I. 1972, 23–43.
- Báthory Zsigmond moldvai hadjáratának egykorú grafikus emlékei. Folia Historica 2. 1973, 57–67.
- Die grafischen Trachtenfolgen aus dem XVI–XIX. Jahrhundert, als Bildquellen zum Leben und zur gesellschaftlichen Stellung der Nationen in Mitteleuropa. Internationales Kulturhistorisches Symposium Mogersdorf, 1971. Eisenstadt 1973, 129–154.
- Magyarország története képekben. Szerkesztette Kosáry Domokos. Budapest 1971. Könyvismertetés. Művészettörténeti Értesítő XXII. 1973, 82–82.
- Adalékok az ifjú II. Rákóczi Ferenc és felesége ikonográfiájához. Művészettörténeti Értesítő XXIV. 1975, 62–66.
- Erdélyi fejedelmi arcképsorozatok. Magyarországi reneszánsz és barokk. Művészettörténeti tanulmányok. Szerkesztette: Galavics Géza. Budapest 1975, 279–312.
- Tompai Mihály arcképei. Folia Historica 3. 1975, 81–88.
- Deák Ferenc ábrázolások. Folia Historica 4. 1976, 91–101.
- Thököly Imre és szabadságharca az egykorú grafikában. Köpeczi Béla: „Magyarország a kereszténység ellensége”. Budapest 1976, 347–50.
- Utilisation de modèles iconographiques et stylistiques dans l'art du portrait en Hongrie au XVIIIe siècle. Acta Historiae Artium XXII. 1976, 117–132.
- Halotti képmások, ravatalképek a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnokában. Művészet 1977, 32–35.
- A Történelmi Képcsarnok újabban megszerzett Zádor-anyaga. A Magyar Munkásmozgalmi Múzeum Közleményei 1978, 55–64.
- A dunántúli végvárábrázolások tipológiai kérdései. A Veszprém megyei múzeumok közleményei, 13. Veszprém 1978, 139–148.
- Künstlerische Vorbilder und Vorstudien zu den Siebenbürgischen Markt-Szenen von Franz Neuhauser dem Jüngeren. Acta Historiae Artium XXIV. 1978, 365–371.
- A szabadságharc kilenc nagy csatája. Than Mór csataképei. Budapest 1978. Utószó. 107–114.
- Théodore Valério Magyarországon. Folia Historica 6. 1978, 53–77.
- A Magyar Történelmi Képcsarnok kéziratos térképei. Folia Historica 7. 1979, 121–39.
- Maria Theresia, als Königin von Ungarn. Ausstellungskatalog. Redaktion Gerda Mraz-Gerald Schlag. Eisenstadt 1980, 12, 23, 29, 37, 41–45, 59–60, 62–66, 98, 107–108, 113–117, 19–120, 125–126, 137–138, 179–180, 222–223, 358–359. számú katalógustelepek
- Bethlen Gábor metszet-arcképei. Kelet-nyugati stíluskapcsolatok a XVII. századi portré-grafikában. Folia Historica 8. 1980, 33–53.
- A történeti festészet ábrázolási típusai. Művészet Magyarországon 1830–1870. Katalógus I. Szerkesztette Szabó Júlia, Szépphlyi F. György. Budapest 1981, 47–56.
- Művészet Magyarországon 1830–1870. Katalógus II. Szerkesztette Szabó Júlia, Szépphlyi F. György. Budapest 1981, 116–17,

- 120–21, 123, 125–26, 129, 132–37, 138–40, 144–48, 150–52, 154–55, 157, 159–60, 162–64, 166, 201, 299. számú katalógustételek, valamint a történeti festészet 13 mesterének rövid életrajza
- „Az Osztrák–Magyar Monarchia Írásban és Képben” illusztrációi és illusztrátorai. *Folia Historica* 9. 1981, 59–77.
- Than Mór. Budapest 1982. Képzőművészeti Alap kiadása. 110 oldal, ebben 54 oldal szöveg, 30 oldal katalógus, és 29 színes tábla
- Új portréműfajok a 18. századi magyarországi festészetben. *Ars Hungarica* X. 1982, 167–177.
- Batthyány Lajos ikonográfiája. *Folia Historica* 10. 1982, 21–45.
- Joseph Haydn in seiner Zeit. Ausstellungskatalog. Redaktion: Gerda Mraz, Gottfried Mraz, Gerald Schlag. Eisenstadt 1982, 279, 281, 718, 737, 758, 882. számú katalógustételek
- A Magyar Nemzeti Múzeum ősgalériái. (A százéves Történelmi Képcsarnok gyűjteményeiből.) *Folia Historica* 11. 1983, 7–39.
- Feind oder zukünftiger Verbündeter? Zur Beurteilung der politischen Rolle des Emerikus Thököly in den grafischen Blättern seiner Zeit. Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit. Band 10. Wien 1983, 54–62.
- Der Freiheitskampf von Emerich Thököly in der zeitgenössischen Grafik. Köpeczi, Béla: Staatsräson und christliche Solidarität. Budapest 1983, 387–391.
- Rudolf Eitelberger und die Wandmalerei im Ungarischen Nationalmuseum. Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule. Wien 1983, 29–32.
- A magyar történeti ikonográfia forrásanyagának sajátosságai. Művészettörténeti Értesítő XXXIII. 1984, 6–11.
- Neue Gattungen der Portrairkunst des XVIII. Jahrhunderts in Ungarn. Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte. Herausgegeben von Gerda Mraz. Eisenstadt 1984, 71–85.
- Frodl-Schneemann, Marianne: Johann Peter Krafft. Wien–München 1984. Könyvismertetés. Művészettörténeti Értesítő XXXIII. 1984, 89–90.
- Stilprobleme der ungarischen provinziellen Porträtmalerei im 17. Jahrhundert. *Seminaria Niedzickie – Niedzica Seminars*. Zwiaszki artystyczne polsko-czesko-slowacko-węgierskie. II. Kraków 1985, 103–111.
- Zwei Ausstellungen der Kunst des 19. Jahrhunderts in der Ungarischen Nationalgalerie. *Seminaria Niedzickie – Niedzica Seminars* II. Kraków 1985, 213–216.
- Die Porträtkunst der Barockzeit in Ungarn – künstlerische Gestaltung durch historische und gesellschaftliche Faktoren mitbestimmt. XXV. Internationaler Kongress fuer Kunstgeschichte. CIHA. Wien, 4–10. 9. 1983. Band 9. Wien 1985, 143–147, 207–210.
- Történeti ikonográfia. A történelem segédtudományai. Szerkesztette Kállay István. Budapest 1986, 333–346.
- Zsáka vára. A Bihari Múzeum IV–V. Évkönyve. Berettyóújfalu 1986, 173–180.
- A magyar barokk provinciális portré stíluskapcsolatai. Történeti Szemle 1986, 219–236.
- Hadik András ikonográfiája. *Folia Historica* 13. 1987, 31–50.
- Zrínyi Miklós, a költő angliai apokrif arcképe. Angol életrajz Zrínyi Miklósról. London, 1664. Bevezette, szerkesztette, jegyzetekkel ellátta Kovács Sándor Iván. Zrínyi Könyvtár II. Budapest 1987, 369–387.
- A portré és a magyar nemesi társadalom. Főúri ősgalériák, családi arcképek a Magyar Történelmi Képcsarnokból. A Magyar Nemzeti Múzeum, az Iparművészeti Múzeum és a Magyar Nemzeti Galéria kiállítása. Budapest 1988. Szerkesztette Buzási Enikő. 26–34, továbbá a grafikus és a festmény-portrék katalógusa, 52–121.
- Évszázadok Szent István ábrázolásai. Életünk, Szombathely 1988/8, 761–766.
- A Zrínyiek ikonográfiai hírneve. (Zrínyi-arcképek és kísérőszövegük a törökellenes harc szolgálatában. 1566–1663.) *Somogy* 1988/1, 5–8.
- Das Portrait, als geschichtliches und kulturgeschichtliches Dokument. Ungarn und Österreich. Szene einer „Ehe“. Gemeinsame Ausstellung Ungarisches Nationalmuseum, Budapest – Museum Österreichischer Kultur, Eisenstadt. Eisenstadt 1989, 30–36. és a kiállított 44 olajfestmény portré katalógustételei
- Cennerné Wilhelmb Gizella–Köpeczi Béla–Vadász Sándor: Képek a nagy francia forradalom történetéből. Budapest 1989. Helikon Kiadó, 199 képes ábra, továbbá 113–121. oldalakon képmagyarázat
- Teleki László arcképei. *Folia Historica* 14. 1989, 29–50.
- Simó Ferenc, Schmidt József, Tikos Albert, Medve Imre, Than Mór, Klimkovics Ferenc, Klimkovics Béla, Jakobey Károly, Szoldatis Ferenc, Jankó János, Szemlér Mihály, Szerelmey Miklós, Marastoni József, Doby Jenő és Weber Xavér Ferenc művészetének bemutatása, továbbá *A fametszet mesterei*, valamint *A Magyar Nemzeti Múzeum története, szerepe a magyar művelődésben és művészeti életben. 1802–1890 és A történeti téma a 40-es évek grafikájában és festészetében* című tanulmányok a Művészettörténeti Kézikönyv 1780–1890 kötete számára. Kézirat, kb. 2 és fél ív, 1982–92
- Mécènes et public de l'art de la gravure en Hongrie à la deuxième moitié du XVIIIe siècle. Transaction of the Seventh International Congress on the Enlightenment III. Oxford 1989, 1472–1473.
- Die Wandlungen der thematischen und der ikonographischen Tradition in den ungarischen historischen Porträtfolgen. *Acta Historiae Artium* XXXIV. 1989, 125–131.
- A királyi tábla köszöntése. Jogtörténeti Szemle 3. 1990, 106–107.
- Das grafische Porträt in Ungarn im 18. Jahrhundert. *Seminaria Niedzickie – Niedzica Seminars* IV. Kraków 1990, 187–197, valamint 117–124. kép
- Képzőművészeti műpártolás a XVI–XVIII. századi Nyugat-Dunántúlon. „Jelentkezünk”, Szombathely 1990. szeptemberi különszám, 5–16.
- Görgey Artúr ikonográfiája. In: Görgey Artúr élete és működése Magyarországon. Budapest 1990, 118–138, 177.
- Mátyás király arcképei. Életünk, Szombathely 1990/8, 71–73.
- Die Ritter. Burgenländische Landesausstellung. Burg Güssing 1990, 309, továbbá a 36. számú katalógustétel
- A grafikus portré a XVIII. századi magyarországi művészetben. *Folia Historica* 16. 1991, 63–69.
- Magyar–román testvérisülési emléklap Brassóból. *Folia Historica* 16. 1991, 143–149.
- A Képzőművészeti Társulat XIX. századi népeletkép-műlapjai. Népi kultúra és nemzettudat. Budapest 1991, 127–134, valamint 16–21. kép
- Huldigung und Nachruf. Königin Elisabeth in der bildenden Kunst – A képzőművészet szerepe Erzsébet királyné tiszteletének és kegyeletes emlékezetének ábrázolásában. In: Elisabeth, Königin von Ungarn – Erzsébet, a magyarok királynéja. Wien–Köln–Weimar 1991, 27–36, és 160–175, valamint a katalógus 24–31, 38, 40, 42–43, 46–48, 55–63, 65, 79–81, 83, 132–133, 163, 166–167, 169, 170–173, 193–195, 198–199. számú tettelei német és magyar nyelven
- Hőskultusz a Zrínyi-család képzőművészeti mecénatúrájában. *Somogy*, Kaposvár 1991/6, 59–62.
- Széchenyi István arcképei. Életünk, Szombathely 1991/12, 1098–1105.
- Das Ungarische Nationalmuseum und die Förderung der einheimischer Kunstentwicklung. *Seminaria Niedzickie – Niedzica Seminars*. V. Kraków 1991, 77–85.
- Insignien und Reliquien der Herrscher aus dem Hause der Árpáden – Ausstellung im Ungarischen Nationalmuseum. *Seminaria Niedzickie – Niedzica Seminars* V. Kraków 1991, 171–175.
- Az ősgaléria-portrétól a modern reprezentatív arcképig. Magyar Nemzeti Múzeum. Konferenciafüzetek I. Széchenyi. Sopron 1991, 19–45.
- Deák Ferenc ikonográfiája. In: „...a mi megmarad, fordítsa jó czélokra” Budapest 1992, 294–358.
- Magyar Nemzeti Múzeum. Szerkesztette Fodor István – Cs. Lengyel Beatrix. Budapest 1992, 137, 139–140, 142–143, 145, 147–148, 152. számú színes táblák szövege és a 411, 427, 431, 433, 442, 444–445, 447, 450, 456, 461, 469, 475–477, 478, 488, 498, 504. számú fekete-fehér ábráké
- Triumph des Todes? Ausstellungskatalog. Eisenstadt 1992, 4,5; 4,18; 5,4; 7,16; 7,21; 7,23–24; 7,29; 7,32–33; 7,38–39. számú katalógustételek

- Két Zrínyi-arckép Csehországban. *Ars Hungarica* XXI. 1993, 159–162.
- Két Zrínyi-arckép Csehországban. *Új Művészet* 1993/12, 16–18.
- Barokk művészet Közép-Európában. Utak és találkozások. Katalógus. Budapest 1993, Szerkesztette Galavics Géza. 46, 89, 117, 149–150, 160. számú katalógustételek
- Adatok a Habsburg magyar királynék ikonográfiájához (1527–1836). *Folia Historica* 17. 1993, 161–175.
- Les portraits de Jean et Mathias Hunyadi dans un château en blésois. Matthias Corvinus and the humanism in Central Europe. Budapest 1994, 71–73.
- Kolbe, Johanna: Tobias Kargling und Henriette Kargling-Pacher. Leben und Werk einer Pester Malerfamilie im Vormärz und Biedermeier. München 1992. Könyvismertetés. *Művészettörténeti Értesítő* XLIII. 1994, 302–304.
- Gróf Apponyi Sándor és a magyar történeti képes forrásanyag. Magyarország és Európa az Apponyi metszetgyűjtemény tükrében. Budapest 1995, 25–36.
- Id. gróf Andrássy Gyula ábrázolások. Kézirat a *Folia Historica* számára
- Fürdőhelyek magyar grafikai sorozatokon – Badeorte auf ungarischen graphischen Serien. Libay Károly Lajos. Festői utazások – Malerische Reisen. Kiállításkatalógus, Magyar Nemzeti Galéria 1994, 33–42.
- Saur Allgemeines Künstlerlexikon: Biczó Géza (Bd. 10, 1995, 504.), Bihler F., Blaschke János (Bd. 11, 1995, 148, 437.), valamint Bikessy-Heinbucher József (megjelenés alatt)
- Aranyérmek, ezüstkoszorúk. Művészkultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században. A Magyar Nemzeti Galéria kiállítása, 1995. A katalógus koncepciója: Sinkó Katalin, szerkesztette Imre Györgyi. A katalógus II. 3a 1–17. és 3b 2–7, 9–14, 17–18, 22–32, 34–35, 37, 42–47. számok alatt szereplő tételei a 251–268, 270, 273–283. oldalakon
- Grafikus portrészorozatok Kelet és Nyugat között. Magyarok Kelet és Nyugat között. Szerkesztette Hofer Tamás. Budapest 1996, 123–133.

SZEMLE

PETRUS CHRISTUS. THE RENAISSANCE MASTER OF BRUGES NEW YORK, THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, 1994. ÁPRILIS 11–JÚLIUS 31.

A korai németalföldi festészet kutatásának szempontjából igen nagy jelentőségű esemény volt a tavalyelőtt New Yorkban Petrus Christusnak szentelt első monografikus kiállítás. A mester 19 művét, ismert *œuvre-jének* csaknem háromnegyedét állították ki, köztük a budapesti Szépművészeti Múzeum gyönyörű kis *Madonnáját*. Így először volt lehetőség a festmények technikájának és állapotának vizsgálatára, összehasonlítására és újraértékelésére. Szerepelt a kiállításon még két festmény Jan van Eyck műhelyéből (melyeket a korábbi kutatás össze-

függésbe hozott Christus nevével), egy óraskönyv illuminált lapja a *Szentháromság* ábrázolásával, és öt rajz, melyből a kiállítás rendezője és a katalógus egyik írója, Maryan W. Ainsworth négyet tulajdonít Petrus Christusnak.

A kiállítást egy jól együttműködő team sok évi szorgalmas kutatómunkája és magas színvonalú eszközökkel végzett, alapos technikai vizsgálatok (infravörös reflektográfia, röntgenfelvételek, mikroszkópos vizsgálatok, pigment- és festékréteg-analízis, dendrokronológiai vizsgálatok) készítették elő. A festmények fizikai jellegzetességeit kiemelt fontosságúnak tekintették, és a technikai vizsgálatok eredményei nagy szerepet kaptak a képek attribúciójának és datálásának megítélésében.

A 15. századi németalföldi festészet kutatását megnehezíti, hogy a fennmaradt művek rendkívül kis hányada szignált és/vagy datált, állapotuk sokszor igen csak akadályozza a szerzőség megállapítását, és a dokumentumokban említett műalkotások ritkán azonosíthatók biztonsággal. Szerencsésebb azonban a helyzet Petrus Christus műveit tekintve. A neki tulajdonított (az összetartozó párdarabokat egynek számolva) 28 festményből 7 darabon található autentikusnak tekinthető szignatúra, illetve dátum (*Karthausi szerzetes portréja*, 1446, New York; *Edward Grymeston képmása*, 1446, London; *Féltalapos Madonna*, 1449, Luxembourg; *Szent Eligius*, 1449, New York; *Angyali üdvözlés*, 1452, Bruges; az *Angyali üdvözlés* és *Krisztus születését*, illetve az *Utolsó ítéletet* ábrázoló berlini szárnyképek, 1452; és a frankfurti *Trónoló Madonna*, 1457), és egynek a keretén maradt fenn szerzősége utaló, dátum nélküli felirattörödéke (*Ecce Homo*, New York). Ezeknek a képeknek, illetve Petrus Christus festésmódjának alapos tanulmányozása szolgáltatta a kiindulópontot, illetve a bizonyítékot a többi kép szerzőségének és keletkezési idejének meghatározására. A szignált és datált képek viszonylag nagy aránya ellenére nem volt könnyű a feladat, hiszen ezek a művek mind 1446 és 1457 közöttiek, így a mester életének utolsó 18 évéből nem maradt ránk szignált mű. Bonyolítja a kérdést Christus hagyományosan eklektikusnak nevezett stílusa és az a képessége is, hogy kiválóan asszimilálja saját művein más mesterek motívumait, sőt technikáját is.

A kiállítás, illetve a részletes vizsgálatok kapcsán fontos restaurálásokra is sor került. Így most újult meg a *Mária halála* (San Diego), a washingtoni *Krisztus születése*, a Los Angeles-i *Férfiképmás* és a Metropolitan Museum két képe, a parányi *Ecce Homo* és az ún. *Friedsam Angyali üdvözlés*. Ez utóbbi szerzősége eddig is sok vitát kavart. M. J. Friedländer már a század elején Petrus Christusnak attribuíta, mások azonban – köztük Erwin Panofsky is – az Eyck fivérek nevével kapcsolta össze. A mostani vizsgálatok eredményeit összegezve M. W. Ainsworth megállapítja, hogy a táblának csak a jobb széle eredeti, alul és felül kisebb, bal oldalán jelentős rész hiányozhat.



Petrus Christus: Mária gyermekével. Tölgyfa, 55,5 x 31,5 cm.
Budapest, Szépművészeti Múzeum, ltsz. 4324

Más példák alapján valószínű, hogy a bal oldalon Mária életének jelenetei lehettek, felül pedig látható volt a horizont is. Mivel a festékréteg erősen le van koptatva, és nagy felületeken hiányzik is, a szerzőség megállapításában elsősorban a festésmód, a kivitelezés technikája lehet támpont. Összehasonlítva az Eyck fivérek köréhez kapcsolódó képekkel és Petrus Christuséival, sokkal közelebb áll az utóbbiakhoz, különösen ami az alárajzolást, a testszínek festését, vagy pl. a drapériák és az aranydíszítések kidolgozását illeti. A fatábla dendrokronológiai vizsgálata szerint a fát 1432-ben vághatták ki, ami Hubert van Eyck szerzőségét kizárja. Valószínűnek látszik, hogy Christus korai művéről van szó, mely még talán a poszt-eycki műhely befolyása alatt készülhetett, akár egy korábbi darab másolataként.

Nagy erénye volt mind a kiállításnak, mind a katalógusnak, hogy a kiállított képek mellett bemutatták a technikai vizsgálatok teljes dokumentációját: a mikroszkópos- és röntgenfelvételeket, és a számítógép segítségével teljes képpé összeállított infra-felvételeket is. A katalógus címszavai azonban nem szorítkoznak pusztán a technikai analízis és az attribúció kérdéseinek tárgyalására, hanem a művek ikonográfiai elemzésével is foglalkoznak, bőszéges szakirodalmi utalásokkal. Maximilian P. J. Martens bevezető tanulmányaiból pedig képet kaphatunk nemcsak Petrus Christus, hanem a reneszánsz kori Bruges kulturális és társadalmi életéről, politikai és gazdasági jelentőségéről, a polgárság szociális helyzetéről, az itt lejátszódott történelmi eseményekről. Valamennyi Christushoz kapcsolható dokumentumot – eredeti nyel-

ven és angol fordításban is – olvashatjuk a katalógusban; közülük számos első ízben került publikálásra.

Sajnálatos, hogy a katalógus egyetlen nagy hibája éppen a budapesti képet érinti; ugyanis nem az eredeti festményt reprodukálták, hanem annak egyik vitatott másolatát, mely a hágai Rijksdienst voor Beeldende Kunst tulajdona (letétként a rotterdami Museum Boymans-van Beuningen őrzi). Nagyszerű alkalom nyílt volna most a két kép összehasonlítására, azonban a hágai másolatot nem kölcsönözték a kiállításra, és így technikai vizsgálatára sem került sor. A hágai Rijksdienst 1992-ben kiadott katalógusában ezt a képet hamisítványnak minősítették, ám ezt a véleményt a rendelkezésre álló pigmentanalízis nem erősítette meg. Ainsworth úgy véli, hogy talán egy gyenge minőségű, korabeli másolatról van szó.

Ez a kiállítás nagyban hozzájárulhat Petrus Christus művészetének új megítéléséhez, hiszen bár Jan van Eyck erős befolyással volt rá, annak nem egyszerűen követője volt, hanem a vizsgálatok tanúsága szerint egyéni invencióval is rendelkező mester. Míg Jan van Eyck a burgundiai hercegek szolgálatában az uralkodó körök festője volt, Petrus Christus megrendelői Bruges polgárai és gazdag külföldi kereskedői közül kerültek ki; így – ahogy azt Philippe de Montebello írja a katalógus bevezetőjében – az ő művei jobban tükrözik a korabeli ízlést, és közelebb vihetnek a korai németalföldi festészet alaposabb megismeréséhez és megértéséhez.

Fábry Eszter

TIZIANO: AMOR SACRO E AMOR PROFANO

RÓMA, PALAZZO DELLE ESPOSIZIONI, 1995 MÁRCIUS 22–MÁJUS 22.

Felújítási munkák miatt évek óta zárva tart a római Galleria Borghese. Festménygyűjteményét ideiglenesen a Kulturális Javak Minisztériumának épületében, az átmenetiséget hangsúlyozó rendezésben, sodronyfalakon több sorba függesztve állították ki. A gyűjtemény leghíresebb képe, Tiziano fiatalkori főműve, az *Égi és földi szerelem* ezenközben restaurálás alatt állt. Az állami és a városi múzeumi-műemléki felügyelőség vezetői joggal gondolták úgy, e restaurálás befejezését illő és érdemes kiállítással emlékeztetessé tenni. Való igaz, a ma is használatos címmel először egy 1791-es guidában említett kép egyike azoknak az alkotásoknak, amelyek a köztudatban az itáliai reneszánsz fogalmával a leginkább összefonódtak. Az érett reneszánsz harmónia és szépségeszménye teljeseedik ki benne épp oly természetességgel, mint amilyen titokzatos sokértelműséggel, hisz a klaszszikus formakánont Tiziano nem a teoretikusok sterilitásával alkalmazta, hanem a génuszokra jellemző elemi erővel teremtette újjá. Az erősen sárgult lakkréteg eltávolítása nagyjából helyreállította a kép eredeti színvilágát, csupán – a restaurálást irányító Maria Grazia Bernardini szavaival – a „zöldek szimfóniáját” nem sikerült visszahozni. A legalaposabb technikai vizsgálatok sem tudták egyértelművé tenni, hogy az elszíneződött

bitumenes lazúrok mennyiben származnak magától a festőtől és mennyiben idegen kezeztől, vagyis meddig lehet a tisztításban az eredeti festékréteg sérelme nélkül merészkedni. A vegetációt ábrázoló részleteknél maradt tehát a megbarnult felület; a restaurálás felelősei – valóban felelős módon – ellenálltak a szépítés kockázatos csábításának.

Ahhoz, hogy az *Égi és földi szerelem* ne csak a múzeumlátogatók, hanem a kutatók egyik kedvence is maradjon, nagyban hozzájárult invenciójának egyszerűsége, vagy ahogy a katalógus bevezetőjében Claudio Strinati mondja, „hapax legomenon” volta. Igaz, a kutatásnak feladott lecke nehézségében a Galleria Borghese képét megelőzi a velencei kora cinquecento két másik alkotása, a *Vihar* és a *Koncert a szabadban*, amelyek érthető okokból annak ellenére nem lehettek ott a római kiállításon, hogy a drezdai *Alvó Venusszal* együtt nekik van a legtöbb művészettörténeti előjoguk, hogy az *Égi és földi szerelem* társaságában mutatkozzanak. A *Concerto campestre*vel ellentétben az *Amor Sacro e Amor Profano* szerzőségét soha senkinek nem jutott eszébe megkérdőjelezni (képtelenség is volna), és a *Vihar* értelmezése körüli szinte kilátástalan bizonytalansággal szemben itt legalább abban tárgyilag megalapozott közmegegyezés alakult ki, hogy mi lehetett a megrendelés alkalmi: tudniillik Nicolò Aurelio velencei patrícius házasságkötése 1514 májusában a padovai Laura Bagarottóval. Ám egykorú írott forrás erről a képről sem tudósít, első biztosan azonosítható említése Carlo Ridolfitól, 1648-ból való, és persze a festmény esküvői képpé minősítése még csak kiinduló- és nem végpont az értelmezéséhez. A festő és a megrendelő által meghatározott pontos jelentés a kérdés, mert amúgy általánosságban a mű kapcsolódása a korszak velencei humanizmusához, a szerelem, a szépség és a harmónia fogalmai körüli metafizikai, morálfilozófiai és köznapi elmélkedésekhez, a petrarkista szerelmi líra és a pásztori költészet divatjához, Pietro Bembo *Asolani* című értekezéséhez vagy Francesco Colonna mitologizáló, allegorizáló regényéhez, a *Hypnerotomachia Poliphili*hez nyugodtan ténynek tekinthető. Ezt a tényt vették alapul a kiállítás rendezői is, amikor koncepciójukat kialakították. A képek, szobrok, rajzok, metszetek témája és tartalma az eszményi szépségű nő, a szerelem, a zene, az ókori mítoszvilág és a pásztoridill. A művek együttesen azt sugallják, hogy annak a humanista kultúrának, amelyet a kiállításon számos, Velencében kiadott könyv dokumentál, a képzőművészet nem passzív befogadója vagy illusztrátora, hanem alakítója, sőt, olyan remekművek esetében, amilyen az *Amor Sacro e Profano* is, a leghitelesebb és legeredetibb megjelenítője.

A méltó környezetet a Galleria Borghese képéhez elsősorban a tízes évek további Tiziano-művei adták: az utóélet sikerességében az „ünnepelettel” vetélkedő *Flóra*



Giovanni Cariani(?): Női képmás. Váson, 64,5 x 60 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum, ltsz. 84

(Uffizi), a Doria Pamphili képtár *Saloméja*, a Louvre-beli Fiatal nő tükörrel, a Pitti *Koncertje*, a drezdai *Venus*éhoz igen hasonló tájképi háttérrel ékeskedő *Noli me tangere* Londonból és a *Krisztus megkeresztelése* a Pinacoteca Capitolinából. Az eszményítő női képmások közül Sebastiano del Piombo berlini *Doroteája* az abszolút élvonulat képviselte, a műfaj specialistájától, Palma Vecchiótól két, érett alkotóperiódusából származó portréján kívül a korai, budapesti képmás volt jelen, amellyel sajnos nem utazhatott együtt az éppen Amerikában vendégszereplő párdarabja; a budapesti *Jegyespár* a római tárlat egyetlen idealizáló portré-párosa lehetett volna. A szintén a Szépművészeti Múzeumtól kölcsönzött, kérdőjelesen Carianinak tulajdonított „*Violante*” már csak a *Flórával* való motívumbeli rokonsága miatt is (a különös kéztartásra gondolkodok, amelyet Gentili a menyasszony majdani terhességére utaló gesztusként értelmez) jól illeszkedett a kiállítás anyagába. Művészettörténeti csemegének számított egy New York-i magángyűjteményből kölcsönzött képnek, Bellini egyik legutolsó műve műhelyváltozatának, a *Szépítkező nőnek* a bemutatása, és a varsói Múzeum Narodowéból és egy párizsi magángyűjteményből ez alkalommal került újból egymás mellé Cariani két, eredetileg összetartozó bukolikus allegóriája. Lorenzo Lotto festménye a Pradóból, *Marsilio és Faustina Cassotti* 1523-as *eskiivői képmása* kötődik is a fő velencei áramlathoz, de egyszersmind el is távolodik tőle: e kiállításon finomabban, szuggesztívebb remekművel nem is lehetett volna érzékeltetni a tizianói harmónia törekénységét.

A szobrok közül Tullio Lombardo három, kerek plasztikát közelítő márványdomborműve árult el legtöbbit arról a folyamatról, amelyben a modern értelemben vett műgyűjtés megjelenésével együtt nagymértékben megnőtt a művész autonómiája. A *Szerelmespár* (Venice, Ca'd'Oro), a *Bacchus és Ariadné* (Bécs, Kunsthistorisches Museum) és a *Hölgy karkötővel* (New York, magángyűjtemény) önállóan és céltudatosan használnak fel antik sírplasztikai és portrészobrászati előképeket, a portré és a mítoszábrázolás közötti határt elmosás, a szerelmi sóvárgást mint magasrendű eszményt jelenítik meg. Az a tény, hogy a Ca'd'Oro kettős képmása még a Giorgione előtti időből, 1490 körülről származik, arra figyelmezteti a velencei festészet kutatóit, hogy egy pillanatra sem illik megelégedniük a szobrászat nemegyszer ösztönző, példaadó szerepéről.

A rajzok sorában, megannyi szakirodalmi tárgyalás után is őrzi rendkívüli érdekességét a British Museumnak az a lapja, amelyen Giorgione alaktanulmányát a *Koncert a szabadbanhoz* Tiziano egészítette ki egy viola da gambán játszó pásztor figurájával. A kiállított metszettek számos ikonográfiai különlegessége beszédesen jelezte, milyen tág tere volt a sokszorosító grafikában a kísérletezésnek. Tekintettel Dürer közismert velencei kapcsolataira, ottani működésére, legalább egy metszetének feltétlenül helyet kellett biztosítani a tárlaton: ez a metszet nem véletlenül volt éppen a talányos témájú „*Herkules*”, minthogy kettős, „moralizáló” tája bizonyíthatóan hatott az *Égi és földi szerelem* tájháttérét festő Tizianóra. A hu-

manista műveltségű Giulio Campagnola metszetei mint a bukolikus eszmény legtisztább grafikai megfogalmazásai kerültek bemutatásra, míg a Tiziano-művekről készült metszetsmásolatok a festő utóéletének dokumentumaiként szerepeltek a kiállításon. E szempontból a feliratoknak is megvan a maguk érdekessége. A klasszicista grafikus, Pietro Bonato a jobb oldali, ruhátlan nőalakot nevezi „*Amor Profano*”-nak, kortársaival együtt nem tudván még (és már), hogy az 1510-es évek velencei művészetében a meztelenség a magasabb rendű, az égi Venus és nem a *Venus vulgaris* attribútuma. Egy másik 18. század végi metszet a párizsi *Fiatal nő tükörrel* egyik műhelyváltozatát reprodukálja „*La maitresse de Titien*” felirattal; a metsző kora a művészettörténet anekdotázó, életrajz-központú korszaka is egyben.

A Galleria Borghese történetesen őrzi Tizianótól egy további változatot is a szépség és szerelem témájára, nevezetesen az *Égi és földi szerelemmel* fél évszázaddal később festett, *Venus beköti Amor szemét* című allegorikus kompozíciót. A rendezők ebből a szintén máig vitatott értelmezésű és ugyancsak frissen restaurált műből és néhány hozzá kötődő festményből, grafikából amolyan appendixet illesztettek a kiállításához.

Ahogy az az utóbbi két-három évtizedben a bőkezűen szponzorált rendezvényeknél már megszokottá vált, a kiállítást vaskos, hiánytalanul illusztrált, tetszetősen kivitelezett, rangos nemzetközi szerzőgárdát felvonultató, az adott témában kézikönyv-igényű katalógus kíséri. A színvonal érzékeltetésére elég csak a szerzők közül Francesco Valcanover, Augusto Gentili vagy Konrad Oberhuber nevét említenünk. Nincs szempont, nincs megközelítési mód, amely a címszavakból és a tanulmányokból hiányoznék. Immár természetesnek vesszük, hogy egy ilyen alkalommal a stíluskritika, az ikonográfia-ikonológia, a humanizmus-kutatás, a szociológiai háttérvizsgálat és a viselettörténet teljes eszköztára bevetésre kerül. Csúpan a példa kedvéért emelem ki, hogy a kiváló ikonológus, Augusto Gentili, saját korábbi eredményeit összegezve itt veti alá a legradikálisabb kritikának azt a máig élő tévhitet, amely az öltözék és a hajviselet szabadságára hivatkozva számos „*Bellá*”-ban kurtizánt vél felfedezni. Gentili meggyőző érvelése szerint tisztes menyasszonyok ők mindahányan, olyan kulturális közegben megörökítve és eszményítve, amelyben a majdani erényes hitves ábrázolásához természetes módon tartozott hozzá a szexuális vonzerő érzékletes bemutatása. Ugyanígy légből kapott Paris Bordonének a milánói Brerából kölcsönzött képén egy szerelmi háromszög szereplőit látni: aki ugyanis a jegyespár mögül, a félhomályból ránk tekint, nem más, mint a házassági tanú, a vőfély.

Több festmény röntgen- és reflektográfiai vizsgálatáról tartalmaz még beszámolót a katalógus, és természetesen a legnagyobb alaposággal tudósít az *Égi és földi szerelmen* elvégzett valamennyi technikai vizsgálatról, a restaurátori munka összes szakaszáról, megoldott és nyitva maradt kérdéséről.

Tátrai Vilmos

JOHANNES VERMEER. WASHINGTON, NATIONAL GALLERY OF ART– HÁGA,
KONINKLIJK KABINET VAN SCHILDERIJEN MAURITSHUIS, 1995–96;
DELFT, STEDELIJK MUSEUM HET PRINSENHOF, 1996

Az 1995. végén először Washingtonban, majd 1996 első felében Hágában megrendezett monografikus kiállítás Johannes Vermeer van Delft (1632–1675) jelenleg ismert, és hitelesnek tartott művei közül mintegy huszonkettő, azaz a mindössze harmincöt festményt számoláló életmű közel kétharmada volt látható. A híres Dissius-gyűjtemény 1696-os amszterdami elárverezése óta – ahol a jeles 17. századi holland festő huszonegy alkotása szerepelt – lényegében ez volt az első, s valószínűleg hosszú ideig az utolsó alkalom, hogy a nagyközönség Vermeer ennyi képét tanulmányozhatta egy helyen.

Néhány főművet, köztük a bécsi Kunsthistorisches Museum gyűjteményében található *Festőműtermet* sajnos nem sikerült megszerezni a kiállítás számára. Szintén hiányoztak a drezdai képtár híres Vermeer-képei, a *Kerítőnő*, a festő korai, az utrechti caravaggisták hatásáról árulkodó alkotása, s a varázslatos szépségű *Levelet olvasó lány*, vagy a művész kevés, évszámmal is jelzett alkotásainak egyike, az *Asztronómus* (Párizs, Louvre). A válogatott anyag azért így is jól reprezentálta a delfti mester jellegzetes témavilágát, stílári sajátosságait és művészi fejlődésének különböző fázisait. Egyes képeket kifejezetten erre az alkalomra restauráltak, így többek között az *Északi Giocondának* nevezett *Lány gyönggyel* című festmény is (Hága, Mauritshuis) eredeti színeiben pompázva, megújulva fogadhatta a látogatókat.

A kiállítás első termében Vermeer korai, a történeti festészet körébe tartozó művei kaptak helyet. Az 1655–56-ban készült *Krisztus Mária és Márta házában* (National Galleries of Scotland, Edinburgh), illetve a *Diana és a nimfák* (Hága, Mauritshuis) mellett itt volt látható a csupán nemrégiben felfedezett, s többek által ma is vitatott *Szent Praxedis* (The Barbara Piasecka Johnson Collection Foundation, Princeton), egy 1655-ös évszámmal, s „Meer N R/..o/./o” szignatúrával ellátott festmény, Vermeer talán első ismert alkotása, mely Felice Ficherelli egy közel tíz évvel korábban festett képének a másolata.

Ezeket követték a híres zsánerképek, karakterfejek és városlátképek, az *Utcácska* és a *Tejet öntő nő* (mindkettő az amszterdami Rijksmuseum tulajdona), a *Delft látképe* (Hága, Mauritshuis), a *Zenelecke* (II. Erzsébet királynő gyűjteménye), az *Aranyat mérő nő* (National Gallery of Art, Washington), a *Geográfus* (Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt) és a többi, reprodukciókról már jól ismert remekmű, melyek sajátos atmoszférája, kisugárzása azonban csak így, eredetiben érzékelhető igazán. Vermeer képeinek népszerűsége nem kis mértékben éppen annak köszönhető, hogy szinte kivétel nélkül rejlik bennük valami titokzatosság. Olyan sejtelmes hangulat lengi körül őket, melyhez hasonlóval egyetlen kortársánál sem találkozhatunk. Míg a korabeli holland zsánerképek többsége rendszerint anekdotikus, mozgalmas, sőt néha kifejezet-

ten harsány, Vermeer alkotásai csendes meditációk az élet és a művészet értelméről.

A festő élete egyébként legalább annyira rejtélyes, mint művei. Tanulóéveiről, művészi képzéséről szinte semmit sem tudunk. Csak találgatások születtek arra nézve, hogy ki lehetett a mestere, hol, melyik városban tanulhatott és meddig, járt-e esetleg külföldi tanulmányúton. Szintén nem lehet tudni, mi készíthette Vermeert arra, hogy felhagyva a történeti festéssel, zsánerképek készítésére specializálódjon. Kik vásárolták a képeit? Talán volt egy vagy két állandó megrendelője, mecénása, s ezért engedhette meg magának, hogy élete során csupán ilyen kevés, s ennyire munkaigényes művet alkosson? A kutatóknak mindeddig nem sikerült megnyugtató választ találniuk ezekre a kérdésekre, sőt a korábban biztosnak vélt tézisek egyike-másika is megdőlni látszik. A legfrissebb technikai vizsgálatok fényében úgy tűnik például, hogy Vermeer nem a camera obscura segítségével készítette illuzionisztikus enteriőr-képeit, mint ahogy azt sokáig feltételezték.

Egyes festmények sajátkezüségét illetően szintén megoszlanak a vélemények. A kiállítás plakátján is szereplő *Lány vörös kalapban* az egyetlen fára festett kép a Vermeer-életműben (National Gallery of Art, Washington), amelyet az is „gyanússá” tesz, hogy átvilágításakor alatta egy más kéztől származó férfiportréra bukkantak, a delfti mester viszont rendszerint új vászonra szokott dolgozni. (A washingtoni múzeum másik, hasonlóképpen fára festett képe, a *Lány furulyával* már „Vermeer köre”-ként volt látható a hágai tárlaton.)

A kiállítás tudományos igényű, több nyelven kiadott katalógusában négy tanulmány is helyet kapott, s ezeket követték az egyes műveket részletesen ismertető, Arthur K. Wheelock, illetve Ben Broos által írt katalógusbevezetők.

A bevezető tanulmány Vermeer életéről és munkásságáról nyújt általános áttekintést, utalva a már említett számos bizonytalanságra a festő pályafutását, munkamódszerét illetően. (A. K. Wheelock) Ezt követően a művész „modern” témaválasztásáról, műveinek a korabeli életképfestészetben elfoglalt helyéről, illetve egyes képeinek értelmezési lehetőségeiről olvashatunk. (Albert Blankert) Ben Broos a Vermeer képek gyűjteménytörténetéről, a festő korabeli értékeléséről, s 19. századi „újrafelfedezéséről” írt kiváló elemzést, míg Jørgen Wadum, a legutóbbi restaurátori vizsgálatok eredményeit foglalta össze, szintén számos érdekes újdonsággal szolgálva.

A Mauritshuisben megrendezett, s önmagában több százezer látogatót vonzó tárlathoz, ezzel egy időben, egész sor további, többé-kevésbé szintén Vermeert idéző kiállítás kapcsolódott Hágában, illetve Hollandia más városaiban. A könyv múzeumának is nevezett Museum Meermanno-Westreenianumban olyan eredeti, 17. századi térképek, glóbuszok, könyvek és egyéb tudományos



Pieter de Hooch: *Levelet olvasó lány*. Budapest, Szépművészeti Múzeum, ltsz. 5933

eszközök voltak láthatók, melyek Vermeer egyes festményein is szerepelnek. A Mauritshuis tőszomszédságában található Haags Historisch Museumban *Hollandia társadalmi élete Vermeer korában* címmel nyílt kiállítás. A rotterdami Kunsthalban Han van Meegeren (1889–1947), a híressé vált Vermeer-hamisító műveivel találkozhattak az érdeklődők.

Művészettörténeti szempontból nagyobb jelentőségű volt az a nagyszabású tárlat, melyet Delftben, Vermeer szülővárosában rendeztek meg, a festő kortársainak, a „delfti iskola” képviselőinek alkotásaiból. A hetvennyolc festményből álló, s kisebb tematikai egységek szerint csoportosított műtárgyegyüttesben a delfti templombelsőket megörökítő architektúra-képek és városlátóképek mellett elsősorban olyan zsánerképek szerepeltek, melyeken – akárcsak Vermeer legtöbb művén – meghatározó szerepet játszott a fény, a sajátos optikai hatások, illetve a gondosan megszerkesztett, perspektívikus tér. Egbert van der Poel és Daniël Vosmaer több festménye is az 1654. október 12-én bekövetkezett tragédiának az emlékét idézte, amikor is a delfti lőporraktár felrobbanása következtében szinte a fél város romba dől. Ekkor vesztette életét a perspektíva-képeivel már korán hírnevet szerzett Carel Fabritius is, az egyik legeredetibb, legtehetségesebb delfti festő, akitől sajnos mindössze egyetlen festmény, a londoni National Gallery tulajdonát képező *Delft látképe hangszerkereskedővel* című kép szerepelt a kiállításon.

A helyi architektúrafestők, így Gerard Houckgeest és Hendrick van Vliet műveinek is gyakran visszatéró motí-

vuma volt Orániai Vilmosnak a delfti Nieuwe Kerkben található, Hendrik de Keyser által tervezett híres síremléke. (Bár a tárlaton nem szerepelt, a kiállítás katalógusában reprodukálták Bartholomeus van Bassennek a budapesti Szépművészeti Múzeumban őrzött, 1620-ban készült alkotását, mely az említett síremlék első ismert ábrázolása a 17. századi holland festészetben.)

A delfti kiállítás „sztárja” azonban egyértelműen Pieter de Hooch volt, akinek a művészetét nem kevesebb mint tizenhét festmény, köztük a budapesti *Levelet olvasó lány* képviselte a bemutatott anyagban. De Hooch kétségtelenül a „doorkijkjes”, az egymásba nyíló, fénnel átítított terek ábrázolásának legkiválóbb specialistája volt, akinek az 1650-es évek végén festett exteriőr-képei Vermeerre is hatást gyakoroltak. A tárlaton felsorakoztatott művek, a rotterdami Ludolf de Jongh képeire emlékeztető korai alkotásoktól, egészen a késői, már Amszterdamban festett zsánerjelenetekig, átfogó képet nyújtottak a festő pályafutása során megfigyelhető stílári változásokról. Pieter de Hoochnak tudomásunk szerint nem volt tanítványa, követői viszont szép számmal akadtak. Jacobus Vrel, Esaias Boursse, Pieter Janssens Elinga, vagy a szintén hasonló modorban dolgozó Hendrick van der Burch kiállított művei kiváló összehasonlítási alapul szolgáltak, s egyben jól érzékeltették a „delfti iskola” művészi törekvéseit. Külön színfoltot képeztek az anyagban a templombelsőket és életképeket egyaránt festő Cornelis de Man alkotásai, melyek között a Szépművészeti Múzeum *Sakkjátékosok* című műve is ott szerepelt.

A kiállítás katalógusában – mely sokkal inkább önálló kötetnek, mintsem hagyományos értelemben vett kiállítás-katalógusnak nevezhető – négy tanulmányt találunk. Michiel Plomp Delft 1600 és 1650 közötti művészeti életéről, a városban tevékenykedő festők, így többek között a tárlaton sajnos műveikkel nem képviselt Leonard Bramer, Christiaan van Couwerbergh, Anthonie Palamedesz, illetve a portré, a csendélet és a tájképfestészet helyi képviselőinek munkásságáról írt rövid áttekintést. Az 1650 és 1675 között készült delfti architektúra-képek és városlátóképek sajátosságait Daniële Lokin elemezte egy-egy külön tanulmányban. Michel Kersten írása végezetül Pieter de Hooch művészetével és a korabeli életképfestészetre gyakorolt hatásával foglalkozik.

A kötetből hiányoznak a kiállított műveket külön ismertető katalógustételek, az egyes festményeket a szerzők az említett tanulmányok keretein belül, más analógiákkal együtt taglalták. Bár a tárlaton szereplő képeket többnyire színesben reprodukálták, szép számmal akadtak kivételek, így az olvasó csak hosszas keresgélés után tudta kideríteni, vajon egy-egy kérdéses mű ott volt-e a kiállításon. Ezeket a szépséghibákat leszámítva, a katalógus összességében jó, ha túl sok újdonságot nem is tartalmazó összefoglalást nyújt az adott témakörrel.

Németh István

WASSER UND WEIN. ZWEI DINGE DES LEBENS
KREMS, KUNSTHALLE, 1995. MÁJUS 20–1995. OKTÓBER 29.
LUST UND VERLUST. KÖLNER SAMMLER ZWISCHEN
TRIKOLORE UND PREUSSENADLER
KÖLN, JOSEF HAUBRICH KUNSTHALLE, 1995. OKTÓBER 28–1996. JANUÁR 28.

Az alsó-ausztriai Krems városa, melynek környéke Közép-Európa egyik legrégebbi borvidéke a *Wasser und Wein* című kiállítással ünnepelte millenniumát. Ez a nagyszabású bemutató egyben nyitó eseménye is volt a város megújult Kunsthalléjának, melyet Adolf Krischanitz építész tervei alapján egy 19. századi gyárépületből alakítottak kiállítási térre. Itt és az egykori minorita templomban – mintegy 3000 m²-en – állította ki Werner Hofmann, a kiállítás tudományos tanácsadója azt a közel 500 tárgyat, amelyek közül a legkorábbiak az ókori Egyiptomból valók – ezek zömét a bécsi Kunsthistorisches Museum kölcsönözte –, a legújabbak pedig kortárs művészek alkotásai. Egyiptomi és antik műtárgyak mellett japán fametszeteket, valamint Cranach, Palma il Vecchio, Hans von Aachen, Spranger, Maulbertsch, Kremser-Schmidt, Böcklin, Makart, Stuck, Waldmüller, Klimt, Kokoschka, Beuys és Duchamp műveit is láthattuk, hogy csak néhányat említsünk azok közül, amelyek jelentős mértékben hozzájárultak a kiállítás sikeréhez. A rendezők célja azonban mégsem egyfajta történeti áttekintés volt, hanem bizonyos témacsoportok egymással való konfrontálása által – összességében 17 féle felosztásban – e rendkívül szerteágazó téma minél alaposabb körüljárása. A kiállítás katalógusának tanulmányai is ehhez a felosztáshoz igazodnak olyan fejezetcímekkel, mint „*En vagyok az igaz szőlőtő*” (Jn 15,1), *Chaosmos*, *Nuda Veritas*, „*A bölcsek örülnek a víznek*” (Konfucius) stb.

Werner Hofmann két tanulmánya mellett olvashatjuk például Elisabeth Vavra írását a középkor borszimbolikájáról, Gregor Martin Lechner összefoglalóját a víz és a bor funkciójáról és jelentéséről a barokk kor művészetében és liturgiájában, Wilfried Seipel e két anyagnak az egyiptomi művészetben betöltött szerepét elemzi, Alfred Bernhard Walcher az antik művészetben belül vizsgálja ugyanezt. Wolfgang Christian Huber a borral kapcsolatos népművészeti motívumokat dolgozza fel, Wolfgang Drechsler összefoglalója pedig a két témának a 20. század művészetében való előfordulásait tekinti át. A felsoroltakon kívül még számos érdekes írást olvashatunk a bor és a víz mitológiai és bibliai vonatkozásairól a reprezentatív kiállítás katalógusban.

A kiállításra a nagyszámú osztrák és német kölcsönzéseken kívül svájci, angol, norvég, cseh és amerikai gyűjteményekből is érkeztek tárgyak. A Szépművészeti Múzeum két festménnyel volt jelen, Gustave Courbet *Forrás Fouras-ban* és Cornelis Cornelisz. van Haarlem *Bacchanália* című képével. Érdekessége a kiállításnak, hogy néhány kortárs művész külön erre a bemutatóra készült alkotással jelentkezett. Láthattuk Richard Nonas, David Mach és Per Barclay egy-egy művét valamint Fabrizio Plessi „*In vino veritas*” című installációját, amely remek példája tér és műalkotás harmóniájának. A minorita templom egyik pillérére felkúszó szőlővenyigékből és a

köré, 8 boroskádiban elhelyezett, boresőt szimuláló monitorból álló kompozíció természet és művészet, virtuális valóság és realitás tökéletes szimbiózisa, a kiállítás alapfogulatának metaforikus megfogalmazása.

A Kremsbe 41 000 látogatót vonzó kiállítás a rendkívül sokrétű megközelítés ellenére sem vállalkozhatott a téma minden aspektusának bemutatására. Ezért is érdemel figyelmet a jelenleg Speyerben, a Historisches Museum der Pfalzban szeptember 22-ig látható *Mysterium Wein. Die Götter, der Wein und die Kunst* című nagyszabású bemutató, amely a *Wasser und Wein*-kiállítás által felvetett egyik téma, a bor jelentőségének továbbgondolására vállalkozott.

A krensi tárlat zárásával egy időben nyílt Kölnben, a Joseph Haubrich Kunsthalléban a *Lust und Verlust* című kiállítás, amely egyenes folytatása a kölni műgyűjtés történetét feldolgozó korábbi bemutatóknak. Otto H. Förster 1931-ben megjelent *Kölner Kunstsammler vom Mittelalter bis zum Ende des bürgerlichen Zeitalters* című könyve óta több kiállítás is foglalkozott az egyes kölni műgyűjtemények bemutatásával (*Die Sammlungen des Baron von Hüpsch. Ein Kölner Kunstkabinet um 1800*, Schnüttgen-Museum, 1964; *Johann Anton Ramboux, Maler und Konservator 1790–1866*, Wallraf-Richartz Museum, 1966–67; *Deutsche und Niederländische Zeichnungen aus der Sammlung Everhardt Jabach*, Wallraf-Richartz Museum, 1975).

A *Lust und Verlust* című kiállítás, amelynek alcíme *Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preussenadler* azt a mozgalmas kort állította érdeklődése középpontjába, amely a Rajna-vidék 1794-es francia, majd azt 1815-től



Sano di Pietro: Salome tánca. Budapest, Szépművészeti Múzeum, ltsz. 23 (az Ipolyi-gyűjteményből, azelőtt a kölni Ramboux-gyűjteményben)

felváltó porosz megszállásának időszakát foglalja magába. A középkortól folyamatosan halmozódó műkincsek, melyeket tehető kölni polgárok, kereskedők, városi előljárók adományoztak templomaik és középületeik számára, a franciák által 1802-ben elrendelt szekularizáció következtében egyszerre mindenki számára hozzáférhetővé váltak, nagy lendületet adva ezzel a műgyűjtésnek. A város a gyűjtők célállomása lett és a kölni műkereskedelem első virágkorát élte. Ekkor jöttek létre a gazdag magángyűjtemények, amelyek azután az idők folyamán szétszóródtak. Darabjaik egy része kölni múzeumokba került – erre utal a cím szójátékának *Lust* tagja –, nagyobb részük azonban, amelyre a *Verlust* emlékeztet, a világ számos múzeumának és magángyűjteményének nagy becsben tartott kincsévé vált. A Johann Peter Weyer (1794–1864) kölni építőmester 1862-ben elárverezett 600 darabos gyűjteményéből származó képekkel például a londoni National Gallery és a brüsszeli Musée Royaux des Beaux-Arts gazdagodott. Werner Moritz von Haxthausen (1780–1833), Johann Nepomuk Lyversberg (1761–1833) vagy a festő és restaurátor Johann Anton Ramboux (1780–1866) gyűjteményének elárverezett darabjait a világ különböző pontjain őrzik. Ez utóbbi, 400 korai olasz festményből álló gyűjteményéből vásárolta 1867-ben Ipolyi Arnold a többi között azokat a képeket – A Magdolna-legenda mestere: *Szent Lőrinc*, Az Ashmolean-predella mestere: *A királyok imádása*, Girolamo di Benvenuto: *Sienai Szent Bernardin*, Sano di Pietro: *Salome tánca* (Szépművészeti Múzeum), Segna di Buonaventura: *Triptichon*, Maestro d'Ovile: *Mózes és Dániel*, Magdolna mester műhelye: *Krisztus a kereszten*, Paolo Schiavo: *Mária halála* (Esztergom, Keresztény Múzeum) –, amelyek a kiállítás három hónapjára visszatértek Kölnbe, hogy hozzájáruljanak e nagyszabású vállalkozás sikeréhez. Kevés olyan gyűjtemény ismert, amelyet csaknem teljes egészében meg tudott Köln városa őrizni. Ezek közé tartozik Franz Joseph Kerp (1773–1841) sebészdoktor 142 darabos képtára, valamint Ferdinand Franz Wallraf (1748–1824) kanonok gyűjteménye, amelyet végrendeletében adományozott szülővárosának, s amely a róla elnevezett – napjainkban új helyre költözni kényszerülő – múzeum talán legértékesebb együttese.

A Joseph-Haubrich Kunsthalle kiállításának egyik célja az egykori gyűjtemények lehetőség szerinti rekonstruálása, egyéni karakterük bemutatása volt. Nincs két azonos érdeklődésű gyűjtő, sem azonos gyűjtemény. Ennek illusztrálására sorakoztattak fel mintegy 433 műtárgyat, melynek csupán 40%-a származik kölni gyűjteményekből. A rendezők a Kunsthalle csarnokát kisebb terekre osztották az egykori házikabinetek ideiglenesen egybegyűjtött darabjainak bemutatására. A legrégebbi gyűjtemények mellett, amelyek a Hackeney, a Herdenrath, a Rinck és a Jabach családok tulajdonában voltak, láthattunk grafikai lapokat a kölni jezsuiták egykor 30 000

darabot számláló rajz- és metszettárából, illuminált kéziratokat Hüpsch báró (1730–1805) gyűjteményéből, középkori festményeket a kiadó és könyvkereskedő, Johann Georg Schmitz (1761–1845) házikabinetjéből, korai német és németalföldi műkincseket a legendás Boisserée fivérek (Sulpiz 1783–1854; Melchior 1786–1851) műtárgygyűjtéséből, hogy csak néhányat említsünk a legismertebbek közül. A rendezők másik törekvése az egykor összetartozó darabok újbóli közös bemutatása volt. Így került egymás mellé a Ramboux-gyűjteményből származó két, Sano di Pietro (1406–1481) festette tábla, a Budapestre került *Salome tánca* (Szépművészeti Múzeum) és a Kölnben maradt *Szent Lukács* (Erzbischöfliches Diözesanmuseum), amelyek egykor egy predellának voltak részei.

A kölcsönzött művek közül kiemelkedik Hieronymus Bosch *Krisztus elfogatása*-képe (San Diego, USA), Quentin Massys *Krisztus keresztfeszítése*-táblája (Ottawa, Canada), Pinturicchio *Madonnája* a varsói Nemzeti Múzeumból, Rubens *Johannája* (Raleigh, USA) és a kölni St. Severin mester *Krisztus Pilátus előtt*-festménye (Greenville, USA), amely mint plakát- és meghívókép a kiállítás népszerűsítését is szolgálta. A bemutatót kísérő katalógus tanulmányai a történelmi, gazdasági és politikai háttér ismertetésén túl az egyes gyűjtők személyét, illetve gyűjteményük kialakulásának és sorsának történetét dolgozza fel. Jutta Seyfahrt tanulmánya például az Imstenraedt család képgyűjteményével, Dietmar Spengler esszéje a jezsuita kollégium grafikai tárával foglalkozik, Christoph Merzenich a magyar szempontból is fontos Anton Johann Ramboux toszkánai gyűjtőtevékenységét ismerteti. A további írók a többi között az antik tárgyakat kedvelő Sybille Mertens-Schaffhausent (1797–1857), az elefántcsontból készült remekek gyűjtő Leven és Essingh családot, az érmeikkel foglalkozó Merle-t, valamint a Boisserée fivérektől az Oppenheim családon, Hüpsch bárón és Haxthausen bárón át Ferdinand Franz Wallraf kanonokig a kor legjelentősebb gyűjtőit ismertetik meg az érdeklődőkkel.

A kiállítással egy időben, azt kiegészítendő jelent meg a *Colonia Romanica*-évkönyv *Die Kölner Kirchen und ihre mittelalterliche Ausstattung* című 1995-ös és 96-os száma, amely a város egykor műkincsekben gazdag, mintegy 160 templomát, illetve kápolnáját mutatja be, amelyekből ma már csak 28 látható. A kiállításnak, a katalógusnak és az évkönyvnek közös célja volt, hogy felhívja a figyelmet a város egykori művészeti gazdagságára, valamint e műkincsvagyont ért hatalmas „vesztés” tudományos feldolgozásának szükségességére. A mostani vállalkozás megtette az első lépést, amelyet azonban még továbbiaknak kell követniük ahhoz, hogy a kölni műgyűjtés történetének minden részletre kiterjedő feldolgozása teljes egészében megtörténhessen.

Balogh Ilona Klára

ARANYÉRMEK, EZÜSTKOSZORÚK. MŰVÉSZKULTUSZ ÉS MŰPÁRTOLÁS MAGYARORSZÁGON A 19. SZÁZADBAN. MAGYAR NEMZETI GALÉRIA, 1995. JÚNIUS–NOVEMBER

A Magyar Nemzeti Galériában 1995 nyarán rendezett *Aranyérmek, ezüstkoszorúk* című kiállítás egy szempontból bizonyára egyedülálló volt: látvány és kommentár, kiállítás és katalógusa még sohasem volt ilyen szoros összefüggésben egymással, mint most. Az utóbbi évtizedben nálunk is készült ugyan néhány nagyobb terjedelmű, tanulmánykötet jellegű katalógus, a bemutatott anyag és a róla szóló magyarázat egymásra utaltsága azonban eddig még nem ért el ilyen magas fokot: teljes joggal tekinthetjük a kettő viszonyát úgy is, hogy a kiállítás a tanulmánykötet nélkülözhetetlen illusztrációja, vagy fordítva, a kiállított tárgye gyűjtemsek jelentése teljes egészében csak az értekezések és képmagyarázatok alapján válik érthetővé.

Szokatlan volt persze a kiállítás abból a szempontból is, hogy a bemutatott tárgyak egy része tulajdonképpen nem műalkotás, hanem a művészekkel kapcsolatos, ereklyeként tisztelt munkaeszköz, használati tárgy, érem, koszorú, oklevél, kitüntetés, életrajzi dokumentum, és a szorosabb értelemben vett műalkotások jó része sem tekinthető reprezentatív kiállítási darabnak – tervek, vázlatok, reprodukció jellegű grafikai lapok, iskolai célokra készült szemléltető eszközök stb. voltak láthatók. Ezek egymásmellettségét – és tegyük hozzá: szerves összefüggését a művészeti élet egészével – nemcsak a kiállítás látványának megkomponáltsága, hanem megint csak az a nagyívű művelődéstörténeti körkép indokolja és magyarázza, amely a katalógus tanulmányaiból bontakozik ki.

Ez a vállalkozás ugyanis többről szól, mint amit a kiállítás, illetve a katalógus alcíme – *Művészkultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században* – tárgyként megjelölt: valójában a korszak művészeti életének egészéről adott igen érzékletes képet, arról az intézményrendszerrel – felépítéséről, működéséről –, amely a századfordulóig, Rippl-Rónai és a nagybányaiak fellépéséig egyeduralgó, s még később is sokáig jelentős tényező volt Magyarországon.

Rendkívül tanulságos ebből a szempontból a bevezető tanulmány, Sinkó Katalin írása. Nyomon követhetjük, hogy a civil kezdeményezések és az állami intézkedések összefonódása nyomán hogyan alakult, hogyan épült fel a művészek, ill. a képzőművészet létezését, funkcionálását lehetővé tevő infrastruktúra, hogyan épültek ki azok a garanciák, amelyek az állami beavatkozást és a konzervatív ízlés dominanciáját hosszú időre biztosították. Nyomon követhetjük az egyesületek, társulatok létrejöttét, átalakulását, az állami és magán díjak alapítását, a zsűrizés, a vásárlás, a díjazás szabályainak kialakítását, a pályázatok rendszerét, gyűjtemények létrejöttét, múzeumok és kiállító helyiségek alapítását, a képzőművészek hírét és dicsőségét szolgáló szertartások, a művészkultusz kialakulásának fázisait.

A bevezető tanulmányt követő írások egy-egy igen fontos részterületet dolgoztak fel alaposabban. Király Erzsébet kiemelkedően elegáns és tömör tanulmánya a művész-kultusz kellékeit, elsősorban a dicsőítő, magasztaló irodalmi műfajokat és azok antik előképeit vizsgálta. Boros Judit és Szabó László írása a Munkácsy-kultusz megnyilvánulásait elemezte. A minden apró részletre kitérő leírás nyomán talán érthetőbbé válik, honnan ered – tehetségén, közérthetőségén túl – Munkácsy mintegy évszázadnyi töretlen népszerűsége a közönség legszélesebb köreiben. A tényleges eredmények, külföldi sikerek – ezt számos díj, aranyérem, oklevél is dokumentálja – és a sajtó folyamatos érdeklődése mellett nyilvánvalóan a kultusz rítusai is hozzájárultak ahhoz, hogy Munkácsy pályája, karrierje, „világhíre” hosszú időre meghatározó, példa értékű modellje legyen a képzőművész létformájának.

Látszólag talán egészen mellékes, jelentéktelen az iskolai szemléltető képek témája, mellyel a következő tanulmány, Szabó László írása foglalkozik. Ha azonban belegondolunk abba, hogy százegynéhány évvel ezelőtt még milyen kevés képi benyomás érte az embereket, akkor rendkívüli jelentőséget kapnak a szemléltetők nagymértékben befolyásoló iskolai élmények. Egyáltalán nem közömbös, milyen stílusú, milyen művészeti felfogású műveken tanulták meg, hogyan lehet ábrázolni a külvilágot, a környezetet, az emberek mindennapi életét vagy a történelmi múlt eseményeit. S hogy ennek fontosságát a korabeli művelődéspolitikusok is felismerték, azt az is bizonyítja, hogy a kor vezető művészeit próbálták megnyerni a képek elkészítésére. Szabó László egy eddig teljesen elhanyagolt, feltáratlan területet dolgozott fel, igen sok új információt közölve az akció megszervezéséről s az elkészült képekről.

Fontos eleme volt a rendszernek a zsűrizés; a bíráló és díj-elosztás kulisszatitkaiba ad betekintést Hessky Orsolya tanulmánya. Tóth Ferenc írása – a bevezető tanulmány információival együtt, azokkal összhangban – teszi érthetővé, hogy a magyar közgyűjtemények külföldi művészeti anyaga miért lett olyan, amilyen. Vásárlás szempontjából ugyanis csak a műcsarnoki tárlatok jöhettek szóba, s oda az újitók, a lázadók, az akadémizmus szembefordulók külföldről éppoly nehezen kerülhettek be, mint a hazaiak.

Ennek a bonyolult összefüggés-rendszernek a megértése teszi igazán világossá, miért volt olyan nehéz kilépni ezekből a keretekből, miért volt olyan kockázatos szembefordulni a Műcsarnokkal. A Műcsarnok nemcsak a kiállítási lehetőséget, a közönség elé jutást, a kritika figyelmét, az ismertséget adta meg a művésznek, hanem az érvényesülésnek minden más útja és módja – díjak, ösztöndíjak, megbízások, vásárlások – is csak rajta keresztül valósulhatott meg. Innen nézve értjük meg iga-

zán, mit is jelentettek azok az elszakadási kísérletek, amelyek a Nemzeti Szalon, a Könyves Kálmán, a Művészház, az Ernst Múzeum kiállítási lehetőségeinek megteremtéséhez vezettek, ezzel magyarázható, miért voltak olyan rövid életűek azok a mozgalmak, amelyek a Műcsarnokból való kivonulással próbálkoztak (a nagybányaiak csak két önálló kiállítást tudtak csinálni, a MI-ÉNK is igen rövid idő alatt felbomlott). S ebből érthető az is, hogy valójában mit jelentett – milyen elszigeteltséget, milyen hátrányokat – Csontváry vagy Nagy Balogh kivülállása, s azt is, miért oly nagy jelentőségű a *Nyolcak*, majd az aktivisták radikális szembefordulása minden hivatallósággal.

A nagyobb csomópontokat feldolgozó tanulmányok után a katalógus-rész, a kiállított műtárgyak jegyzéke is igen sok információt tartalmaz. A tételek ugyanis nem csupán a művek szorosabb értelemben vett katalógusadatait (méret, technika, őrzési hely stb.) tartalmazzák, hanem igen sok, a mű tárgyára, keletkezésének történetére, valamint későbbi sorsára vonatkozó ismeretet is közölnek. Szóba kerülnek a történeti források, a képzőművészeti alkotást megelőző szépirodalmi feldolgozások, vagy ha a kép témája úgy kívánja, néprajztudományi szakismeretek is. Nagyon tanulságos például József nádor képmásának története: ezt ugyanis egy sikeres közzakozás nyomán festhette meg Barabás, ami azt bizonyítja – szemben Ferenczy Máttyás-émlékének kudarcával –, hogy lehetett eredményes is egy gyűjtési akció, ha valóban reális célt tűztek ki, azaz ha a szükséges összeg arányban volt a közönség teherbíró képességével, s a választott művész is alkalmas volt a feladat megoldására, rendelkezett a kellő tehetséggel, a megfelelő gyakorlattal. A művészeti közélet szereplőinek arcképeit szinte minden tételnél bőséges háttéranyag egészíti ki: Kubinyi Ágoston vagy Mátray Gábor portréja kapcsán, de Pulszky, Ráth György és Ernst Lajos esetében is remek kis intézménytörténeteket olvashatunk; a művészportréknál részletes életrajzokat, ill. a művek keletkezésére vonatkozó támpontokat kapunk; az életképeknél néprajzi, népviseleti adalékokat, a történeti képeknél a feltételezhető vagy bizonyítható forrásokat, krónikákat, a korszakban népszerű történetírói munkákat sorolja az ismertetés. Sokszor kitér a magyarázat a történeti téma aktuális jelentésére, arra a funkcióra, melyet a mű keletkezésének idején betöltött.

Mind a kiállításon, mind a katalógusban tekintélyes teret kaptak a művész-relikviák. Ezek az önmagukban sokszor jelentéktelen tárgyak igénylik leginkább a magyarázatot, ugyanakkor nagyon sok új, a művészek életére, életkörülményeire, vagy akár egy-egy mű létrejöttére vonatkozó ismeretet is hordoznak. Egy ruhadarab kapcsán megtudhatjuk például, milyen gondos körültekintéssel készítette Izsó Miklós *Búsuló juhász* című szobrát, bőségesen dokumentálva vannak tárgyakkal a Munkácsy-kultusz elemei is, Lotz Károly egy-egy tárgya kapcsán pedig nyilvánvalóvá válik, hogy – bár szerényebb mértékben – Lotz esetében is megtalálhatók a művész-kultuszhoz azok a szertartásai (a tiszteletére rendezett ünnepség: ezüstkoszorú, küldöttségek, szónoklatok stb., ill. a dísztemetés), amelyeket Munkácsynál a bevezető önálló tanulmánya taglalt.

Fontos fejezete a katalógusnak az *Egyesületi műpártolás* cím alá gyűjtött alkotások sorozata. Tanulságos, hogy mit tartottak múzeumi megőrzésre, mit terjesztésre, népszerűsítésre érdemes alkotásnak, milyen témákat preferáltak, kiket foglalkoztattak leggyakrabban; hogyan

változott meg a történelmi témák nyomasztó fölénye, hogyan kaptak idővel jutalmazási lehetőséget más műfajok is, hogyan jelent meg az új, polgári ízlés – a hagyományos intézményi kereten belül, de természetesen magánkezdeményezésként – a Lipótvárosi Kaszinó díjának formájában. Az utolsó fejezet pedig az állami műpártolás formáit, a pályázatok, díjak és vásárlások rendszerét mutatja be. Külön érdekessége ennek az összeállításnak, hogy mit vásároltak a király számára. Tematikai korlátai is voltak itt a kiválasztásnak, történelmi témák nem jöhettek szóba, nyilván politikai jelentésük, aktuális áthallásai miatt, ám az életképek és tájbrázolások közt sem találunk modernebb szemléletű alkotást, nemcsak Rippl-Rónai, Vaszary vagy a nagybányaiak hiányoznak a névsorból, de még Mednyánszky is csak egyszer került sorra, legmodernebbként Szinyei Merse néhány kései képe említhető.

Talán ennek a hatalmas információmennyiségnek a következménye, hogy néhány – a koncepció egészét nem befolyásoló, legfeljebb bosszantó – apróbb hiba, ténybeli tévedés bennmaradt a szövegben. (Szigorúbb lektorálással talán ezek is kiküszöbölhetők lettek volna.) Így például: a Nemzeti Múzeum dísztermét megelőző tér nem félkupolával, hanem félgömb formájú kupolával van fedve (22. oldal); Zichy Antal, Mihály testvérbátyja nem volt gróf, mint ahogy Zichy Mihály sem (25.); Mátray nevét következetesen y-nal írta, kár volt i betűs változatokat kitalálni; lapja, a *Honművész* számunkra azért fontos, mert az első képzőművészeti folyóiratnak tekinthető (az első olyan lap volt, amelyben nem az irodalom dominált, sőt szépirodalom egyáltalán nem is volt benne, viszont a zene és színház mellett képzőművészettel is érdemben, bő terjedelemben foglalkozott); Pettenkofen nevét szokták egy f-el, szokták két f-el is írni, de egy bekezdésen belül nem lehet kétféleképpen (181., 273.); Lakos Alfréd több annál, hogy csupán „karikaturistának” nevezzük, elsősorban festő volt, valamint műkritikus, ifjabb korában újságrajzoló is, ám a közölt rajzot feltehetően nem karikatúrának szánta (184.). A Marastoni Józsefnek tulajdonított arcképsornál több kérdés is felmerül: az 1. számú képnél vagy az évszám érvényes, akkor nem József a szerző, aki akkor 11 éves volt, vagy ő készítette a könyvomaszt reprodukción, de akkor nem 1845-ben; a 11. számú kép nem litográfia, technikája így kilóg a sorból, s kérdéses, hogy Lotz Károlyt ábrázolja-e (Szinnyei szerint 1862-ben Henszlmannról is készített Marastoni egy rézkarc technikájú arcképet, az arcvonások alapján ő is lehet az ábrázolt). A 11. és a 16. kép megadott méretei nem állnak összhangban a közölt reprodukcióval; az I/3a/21. számú katalógustétel a *Golgota* korabeli címe, *Krisztus a keresztfán* adja meg, a közölt plakát reprodukcióján viszont *Krisztus a Kálvárián* olvasható (207–208.); hogy lehet-e pusztán a téma alapján az egyébként tipikus Markó-tájképen nazarénus hatást felfedezni, az valóban feltárandó, ill. bebizonyítandó lenne (225.); lehet, hogy a Marastoni-iskola gipszei Párizsból származtak, de biztosan nem a Julian Akadémiából, azt csak 1868-ban alapították (231.); nem világos, hogy Canci Ágost szüreti képénél miért került szóba Tahi, ha az eredeti képcím szerint a jelenet Vác környékén játszódik: ha a kép valójában ábrázolja a fény-árnyék viszonyokat, akkor csak Vác környékéről lehet szó (Tahi és Vác a Duna ellentétes partján fekszik, a Duna jobb partján, Tahi környékén szembe sütne a nap) (232.); az Izsó-irodalomban illene megemlíteni Fülep Lajos tanulmányát, akár szeretjük, akár nem, akár egyet értünk vele,

akár vitatjuk ítéleteit (mint ahogy általában historizmusról, akadémizmusról sem illene úgy írni, hogy egyszer se kerül szóba Fülep – az irodalomjegyzék tanúsága szerint márpedig ez történt); a 309. lapon Szent Lászlóból Nagy László lett; Wekerle Sándor nem külügyminiszter volt, hanem miniszterelnök (külügyminiszter egyáltalán nem volt a magyar kormányokban), Bánffy Dezső legmagasabb rangja is a miniszterelnökség volt (310.); az *Árpád győzelme...* című kép keletkezésének indokolása kicsit sántít: Komárom megyében ugyanis nem élt „jelentős számú szlovák népesség”, a századfordulón az egyik legmagyarabb megye volt (a lakosság 5%-a volt csupán szlovák, ezek nagy többsége is a Duna jobb partján élt, mégpedig nem őshonosként, hanem 18. századi betelepültként) (314.); az Engel József-szoborról szóló cikkben nyilván sajtóhiba az 1896-os évszám 1869 helyett, a hivatkozott Vasárnapi Ujság-cikk és a Vayer-tanulmány adatai azonban teljesen hiányoznak, a megadott irodalom lelőhelye viszont téves, a *Művészet* c. folyóirat csak 1902-ben indult (330.); a Telcsről szóló cikk megismétli a bevezető információit az állami aranyéremről, ez felesleges átfedés (339.); Madarász *Zápolya Izabella*-képe végül is nem azt az „állami aranyérmet” kapta meg, mint az előtte felsoroltak (340.); Lippich Elek a minisztérium

képzőművészeti ügyosztályát vezette 1913-ig, ezen belül a rangja (fizetési besorolása) változott csupán (miniszteri titkár, miniszteri tanácsos stb.) (362.); Pulszky Károly az Országos Képtár igazgatója volt 1884-től 1896-ig, a Szépművészeti Múzeum létesítéséről ugyan már ekkor határoztak, gyakorlatilag azonban csak az új épület elkészülte után jött létre, első igazgatójának pedig Kammerer Ernőt tekintjük (367.); Szinyei *Majális*ának méretei az *œuvre-katalógus* szerint 128 x 162,5 cm (376.); jó lenne tudni, hol zajlottak a 378. oldalon említett hírlapi csatározások, hol nyilatkozott Ferenczy Károly stb.; Majovszky Pál legmagasabb rangja is csak miniszteri tanácsos volt, Lippich utódként irányította a képzőművészeti osztályt 1913 és 1917 között (379.).

Mindezek az apróbb hibák, tévedések elenyészőek ahhoz a hatalmas mennyiségű ismerethez képest, amelyet a kiállítás és a katalógus tartalmaz. Ez az imponálóan gazdag anyag megkerülhetetlen forrása, nyersanyaga lesz minden további kutatásnak, kiindulópontja annak az egyre sürgetőbbben elvégzendő kutató-feldolgozó munkának, amelynek eredménye a historizmus és akadémizmus korának korszerű újraértékelése kell hogy legyen.

Tímár Árpád

VITA

PASSUTH KRISZTINA „KÖZÉP-EURÓPAI AVANTGARDE 1907–1927” CÍMŰ DOKTORI TÉZISEINEK VITÁJA

Az MTA Doktori Tanácsa 1996. január 8-án a Duna Palota nagytermében tartotta meg Passuth Krisztina „Közép-európai avantgarde 1907–1927” című doktori téziseinek vitáját. A tézisek alapja az 1987-ben, Franciaországban megvédett *Les avant-gardes de l'Europe Centrale 1907–1927* című, 1988-ban a párizsi Flammarion gondozásában könyv alakban is megjelent doktori (*doctorat d'État*) disszertáció volt.

Az első opponens, Forgács Éva kandidátus méltatta a dolgozat úttörő jelentőségét, valamint a szerző korábbi műveit – *Magyar művészek az európai avantgardeban 1919–1925* című könyvét, illetve Moholy Nagy Lászlóról írt monográfiáját –, amelyek a jelen disszertáció előkészületeiként értékelhetők. Kiemelte, hogy „eddig a könyvig nem készült olyan áttekintés, amely figyelemmel lett volna mindazokra a magyar avantgarddal párhuzamosan kibontakozó és azzal sok esetben kölcsönhatásba kerülő cseh, szlovák, lengyel, szerb, horvát és román avantgarde művészeti mozgalmakra, amelyek történetéről és legfontosabb személyiségeiről Passuth Krisztina jelen munkája ad képet. Az összefüggések körét tovább tágitva, látókörre befogja a kortárs szovjet, német, olasz és holland törekvéseket is, kölcsönhatásaik rendszerében.

Passuth Krisztina jelen munkája két síkon is egyértelműen jelentős teljesítmény. Egyrészt neveket, tényeket és művészeti eseményeket sorakoztat fel, amelyek jó része mindaddig nem volt közzismert a korszak magyar nyelvű irodalmában – de a nemzetközi kutatásban sem. Másrészt, egymás mellé állítva a korszak különböző szinterein létrejött avantgarde mozgalmakat és művészeteket, e területen is lehetővé teszi a komparatív művészettörténeti gondolkodást, amely a klasszikus korszakok művészettörténeti kutatói számára évtizedek óta magától értetődő adottság. Ilyen dimenziójú, a korszak egészét áttekintő tudományos igényű munka mindaddig nem készült.

Passuth Krisztina kronológiai és geográfiai rendszerbe szervezte a könyv anyagát. A terminológiai korszakhatárok az I. világháború előtti; az I. világháború alatti; az I. világháború utáni; a két világháború közötti egységekre tagolják a könyvet, s e korszakokon belül Passuth az adott időszak meghatározó helyszíneire összpontosít. Az I. világháborút megelőző időszakból Prágát és Budapestet emeli ki, az I. világháború alatti mozgalmakból a lengyel, magyar és cseh avantgardot. Áttekintést ad az I. világháború után megváltozott Európáról: az új nemzeti keretekről, amelyek között a kulturális és művészeti események kibontakozhattak. Széles panorámát fest a futurizmus és a dadaizmus kelet-közép-európai kisugárzásáról, dokumentálható hatásáról, valamint a berlini Sturm és a korai szovjet avantgarde ugyancsak minden közép-kelet-európai kultúrába eljutó törekvéseiről.

A komparatív szemlélet pusztá ténye nem eléggé méltatható. Passuth Krisztina ismerteti a cseh *Nyolcak* 1907-

tel, tehát a magyar *Nyolcak*énál egy évvel korábban kezdődő tevékenységét (Flammarion-kiadás, 8–11. oldal), és idézi a kitűnő cseh kritikus és művészettörténész, František Smejkal megállapítását: »A cseh művészeti modernizmus specifikus hagyományát a szecesszió határozza meg, és a szimbolizmus, amely itt is, akár egész Közép-Európában, az avantgarde nyitányát jelentette.« (9.) Bár a cseh *Nyolcak* nem tartottak kapcsolatot a budapesti *Nyolcakkal*, együtt látni a két csoportot merőben megváltozott, az eddiginél komplexebb szemléletet jelent. Maga Passuth Krisztina, amikor 1967-ben monográfiát írt a magyar *Nyolcokról*, a *Nyolcak helye a kor európai festészetében* című fejezetben, a magyar művészettörténet hagyományos gondolkodásmódját követve, Párizs felé fordult párhuzamokért, és Cézanne, Braque valamint Matisse művészetében találta meg azokat, bár – meglehetősen avantgarde módon – utalt az egykorú orosz avantgarde kezdeményezéseire is. Mégis, jól mutatja ez, hogy a nyolcvanas évekig a kelet-, illetve közép-európai szerzők is átnyúltak »egymás feje fölé«, és az egyes nemzeti művészeteken belül kibontakozó iskolák tájékozódási pontjait közvetlenül a nagy európai csomópontokban, Párizsban, Berlinben, Münchenben keresték. Holott legalább a párhuzamokat ismerhettük volna eddig is. A cseh kubizmus alaposabb ismerete kissé átformálhatja jelzőinket, amikor a magyar művészet kubista, illetve »kubisztikus« megmozdulásairól szólnunk; a szimbolizmus jelentősége a cseh és lengyel művészetben tanulságos a szimbolizmus magyarországi jelentkezésének értékelésében; a lengyel konstruktivizmus és a cseh szürrealizmus alaposabb ismerete érdekes összevetésekre ad alkalmat.

Passuth Krisztina jelen munkája mindezekre az összevetésekre lehetőséget ad, illetve sok esetben el is végzi őket. Kirajzolja a Varsó–Prága–Budapest–Zágráb–Belgrád–Kolozsvár–Bukarest-vonalat, amelyet meghosszabbít Bécs, Berlin, Párizs és Amsterdam, illetve Moszkva és Leningrád/Szentpétervár irányába. Láthatóvá válik, hogy a kelet-európai művészeti mozgalmak mindegyikében élt egy Kassák Lajos-típusú és formátumú szervező-alkotó, egyszerre több műfajban is működő vezető egyéniség. Karel Teige Prágában, Ljubomir Micić Zágrábban, Tadeusz Peiper Krakkóban, Mieczysław Szczuka Varsóban, Ion Vinea Bukarestben Kassáéhoz hasonló szerepkörben, az övéhez erősen közel álló elhivatottsággal és militáns módon képviselte az avantgarde ügyét. Az egyes közép- és kelet-európai kultúrcentrumok történeti- és kulturális-művészeti rajza e centrumoknak azt a további közös vonását is felfedi, hogy egyaránt konzervatív polgári vagy annál jobboldalibb társadalmi közegekben igyekeztek nyilvánosságot kapni, illetve érvényre jutni. Harcmódorukat és fellépésüket bizonyos mértékben meghatározta ez a provinciális közeg;

mégis, ha például a holland *De Stijl* vezéregyéniségével, Theo van Doesburggal, vagy a berlini *Sturm* vezéralakjával, Herwarth Waldennel is összehasonlíthatjuk őket – és a jelen munka megteremtí ezt a lehetőséget –, akkor azt is láthatjuk, hogy helyzetük sokkal inkább provinciális volt, mint egyéniségük és művészetük.

Passuth Krisztina jelen munkája a huszadik századi művészet történetének megírásában sokáig fehéren maradt foltot tölt be információval. A húszas évek nemzetközi orientáltságú avantgarde folyóiratai készségesen hirdették egymást, amint egymás létezéséről tudomást szereztek: a pozsonyi *Fórum* és a svájci *ABC*, a bécsi *MA* és a varsói *Blok* mindig egy lapon szerepeltek egymással és még mintegy két tucat társ-lappal. Az európai kultúrának ez az átjárhatósága az Uraltól az Atlanti-óceánig már akkor is utópia volt; mégis: legalább Európa minden régiójában létezett egy pont, ahonnan egyben látták a kontinenst és annak jövődől művészetét. E korszak elmúltával a kulturális egységnek ez a víziója is elenyészett, és nem is támadt fel a nyolcvanas évekig, amikor a szovjet és a kelet-európai avantgarddal kapcsolatos kutatás nagyobb sebességre kapcsolt...

»A magyar avantgarde művészet szerepe a Kelet-Nyugat-Európai avantgarde mozgalmakban« című munka felrajzolja a kultúra történelmi térképére a hiányzó objektumokat, és noha ezek pusztán egymás mellé helyezése felér interpretációjukkal, Passuth Krisztina tömör deskriptív és interpretatív passzusai kitűnően eligazítják az olvasót és a kutatót az összegyűjtött gazdag anyagban. Passuth Krisztina munkája jelentős hozzájárulás a 20. század első harmada művészetének megismeréséhez és feldolgozásához. Új, a magyar művészettörténetírásban még nem, vagy csak alig érintett tényekre hívja fel a figyelmet, szemlélete, nyitottsága modellül szolgálhat a térség kulturális történetének feldolgozásához.

Mindezek alapján Passuth Krisztina számára a Művészettörténet Tudomány Doktora cím odaítélését határozottan javaslom.

A disszertáció második opponense Ferenczi László, az irodalomtudományok doktora elmondta, hogy „...napjainkban sokat beszélnek a történetírás válságáról, sőt éppen lehetetlenségéről. Passuth Krisztina könyve bizonyítja, hogy a történetírásnak nemcsak múltja, hanem jelene is van. A választott téma a kelet-közép-európai avantgarde. Ennek a történetét mondja el Passuth Krisztina a kronológiát a lehető legszigorúbban és legkövetkezetesebben figyelembe véve. Mégsem mereven, mert a kronológiát időnként újra kell kezdenie, hiszen nem egy, hanem több történetet mond el, a magyar, lengyel, cseh, román, stb. avantgarde történetét. Lényegében az *Annales* módszerét követi. A irodalomtörténész számára Babits Mihály *Az európai irodalom története* című művének második kötete a példa. Magam is erre törekedtem *Világirodalmi párbeszéd vagy belső monológ* (Kassák Lajos egy évtizede 1912–1922) című disszertáciomban, amely nagyjából Passuth Krisztina francia nyelvű könyve megjelenése idején készült el. A módszert természetesen nem minősíthetem, mert én is azt művelem, de megnyugtatónak tartom, hogy egymástól teljesen függetlenül, ő Párizsban és én Budapesten, a kronológiához, illetve az *Annales*hez folyamodtunk. Mindenki, aki az avantgarde-dal foglalkozik, tudja, hogy rengeteg szándékos vagy szándékolatlan legendával szembesül. Ugyanakkor azt is tudja, hogy az avantgarde egyik sajátossága a csoportos fellépés és a csoportok állandó felbomlása, ezzel párhuzamosan pedig az eret-

nek-üldözés. Passuth Krisztina kronológiájának felbecsülhetetlen előnye, hogy olvasója hitelt érdemlően tájékozódhat arról, hogy mi történt, mikor történt és hogyan történt. Tulajdonképpen ez a könyv a mikrofilológiának és a komparatistikának szerencsés szintézise. Ezért pl. irodalomtörténészként megalapozottnak érezhetem azt az állítását, hogy a lengyel konstruktivista mozgalom a *De Stijl* nélkül is kialakulhatott volna. (127.) Vagy hogy egy másik példát mondjak: a néger művészet Magyarországon 1914 előtt Csehszaggal ellentétben nem hat, az afrikai tárgyak 1911-es budapesti bemutatója ellenére sem. (11.)

Az irodalomtörténetek általában, főként ha nyugati szerzők írták, és főként ha nyugati irodalmakat tárgyalnak, az első világháború kitörését nem tekintik cezúrának vagy korszakhatárnak. Noha szempontjaikat értem, mégis azt hiszem, hogy Kelet- és Közép-Európából, illetve Belgiumból ez a nézet tarthatatlan. Kassák szinte azonnal »világ-váltó« eseményről beszél, és Passuth Krisztina meggyőző arról, hogy a művészetek történetében is hasonló hatása volt. Egyébként a disszertáció szerzője megerősít abban a hipotézisemben, hogy az 1914 előtti ösztönös, átélte nemzetköziséget 1914, majd 1918 után felváltotta az avantgarde művészek akart, szándékolt, programszerű nemzetközisége. Passuth Krisztina kronológiája drámai erővel érzékelteti mind a nemzeti problémák robbanásszerű kieleződését 1914, de különösen 1918 után, mind az 1917-es orosz forradalomhoz való állandóan változó politikai, esztétikai és morális viszonyulást.

Passuth Krisztina az 1922-es évet képzőművészeti szempontból rendkívül jelentősnek minősíti, márcsak »nemzetközisége« miatt is, ebben az évben volt az orosz művészek berlini kiállítása vagy az *Új Művészek Könyve* kiadása Kassák és Moholy-Nagy szerkesztésében. 1922 az európai irodalmak történetének egyik meghatározó esztendeje. Abban az évben jelent meg – a teljességre való törekvés legcsekélyebb szándéka nélkül mondom – az *Ulysses*, a *Weste Land*, a *Duinói elégiák*, *A ló meghal*, a *madarak kirepülnek* és az orosz futurizmus egyik legfontosabb alkotása, Velimir Hlebnyikov *Zangezije*. És ugyan csak 1922-ben jelent meg Iwan Goll antológiája, a *Poètes des cinq continents*. (Hlebnyikov és Goll nevét Passuth is leírja könyvében, az utóbbiét rendkívül hangsúlyosan.)

Az irodalomtörténész két antológia jóvoltából, azt hiszem némi előnyben van a művészettörténésszel szemben. Kosztolányi *Idegen költőkje* 1914 tavaszán jelent meg, előszavát Kosztolányi 1913 őszén írta. Az *Idegen költők*ből – némi túlzással mondom természetesen – kiderül az, hogy mi számított 1913-ban. Goll antológiája ott kezdődik, ahol Kosztolányi befjeződik: Werfellel, Blokkal és az olasz futuristákkal. Goll antológiája tájékoztat arról, hogy mi történt a líra történetében 1913 és 1922 között. Ez az antológia az Apollinaire–Ady-nemzedék nagykorúsodásának antológiája, másrészt az utánuk, olykor az ellenükre fellépők seregszemléje. Három magyar szerepel benne: Ady, Kassák és Barta. Goll a kelet-európaiakat Európa négereinek nevezi.

A mikrofilológia és a komparatistika mellett ezt a történeti monográfiát a kritika is jellemzi. Passuth Krisztina rokonszenvenvel, beleérzéssel – és távolságtartással ír. Kritikája esztétikai és morális. A magyarországi *Nyolcak* művészi eredményeit mérsékelteknek tekinti, történeti szerepük elismerése tehát nem befolyásolja ízlését. Más- hol (és ez morális szempont) a monográfus megjegyzi: az avantgarde művészek soha nem tették fel maguknak a

kérdést: milyen alapon gondolhatják, hogy a világot megváltoztathatják, és hogy miért igényelhetik maguknak ezt a jogot.(128.) A könyvben rendkívül szemléletesen különülnek el egymástól a jövőre, jelenre vagy épenséggel a múltra irányuló csoportosulások.

Egyébként is a könyv előnye áttekinthetősége. Passuth Krisztina anyagot halmoz össze – elegánsan. Az elegancia nem a francia szöveg következménye, mert más könyveinek is jellemzője. Az arányérzék Passuth egyik legrokonszenvesebb tulajdonsága. Nyilván a magyar művészetet jobban ismeri, mint a többi kelet-európai, hiszen a magyarnak már eddig is több fontos monográfiát szentelt, de a magyar anyag nem tolakszik a többi elé – és ezért válhat a könyv hitelessé...

Egy félrefogalmazásra szeretném felhívni a figyelmét. Kassák nem a magyar szabadvers megteremtője. Nem beszélve a 18. század végére visszanyúló előzményekről, a szabadvers a Kassák fellépte előtti években divatba jött. Az *Eposz Wagner maszkjában* kritikusaik egyáltalán nem zavarja, sőt nem is érdeklődnek, hogy Kassák szabadverset ír. A szabadvers még nem a modernség kritériuma, Kassák is szabadverset ír, Szász Zoltán is; Lendvai az előbbi modernnek tartja, az utóbbit nem. A szabadvers a *Nyugat* eredményeit tagadó *A Tett* megjelenése után válik problémává, Babits cikke elsősorban a mozgalom és csak másodsorban irányul Kassák, a költő ellen.

Passuth megemlíti, hogy a futurizmus magyarországi hatása 1914 előtt elhanyagolható. Igaz, hogy a manifesztum nem jelent meg Budapesten párizsi megjelenése napján, mint Romániában, de azért szerinte azonnal reagálnak rá: Ady is, Babits is, Kosztolányi is, Balázs Béla is, Szabó Dezső is, jobbra elutasítóan. De ez érthető. 1909-ig már megjelent az *Illés szekerén*, a *Négy fal között*, a *Holnap*-antológia első kötete, Osvát már elküldte levelét Babitsnak, sőt Ignótus már nagy költőként írt Babitsról, még első könyvének megjelenése előtt. Ha Ady, Babits, Kosztolányi, Balázs túl komolyan vették volna a futurizmust, saját kezdeményezésüket, saját újításukat kellett volna megtagadniuk.

Passuth Krisztina hangsúlyosan szól arról, hogy a *Sturm* és *A Tett* a háború ellenére is hű maradt a nemzetköziséghez. Ez a hűség nem az avantgarde lapok megkülönböztető sajátossága, hiszen a *Budapesti Szemlében* 1915–16-ban közli három folytatásban Huszár Vilmos a magyar irodalmat a világirodalom vérkeringésében bemutató tanulmányát, és az ellenséges országokba tartozó írók műveit rendre lefordítják magyarrá. A fiatalok viszont az avantgarde felé tájékozódnak. A németek megszállta Belgiumban 1917–18-ban jelenik meg Pansaers *Résurrectionja*, amely egyaránt közöl francia és német szerzőket. Ugy hiszem, hogy a központi hatalmak országait sokkal kevésbé jellemezte az a kulturális hisztéria, mint aminő Franciáországban, sőt Angliában is megfigyelhető volt.

Passuth Krisztina *Les Avant-gardes de l'Europe centrale 1907–1927* című disszertációját a Flammarion 1988-ban adta ki. Antológia-része a tanulmány – és a korszak – megértését segíti, ezt a módszert Magyarországon készült hasonló típusú disszertációkban hasznos lenne követni. A művészek életrajzát tartalmazó fejezet, továbbá a gazdag jegyzetanyag és bibliográfia a további kutatásokat is ösztönözheti. Jó volna, ha e könyv minél hamarabb magyarul megjelenhetne.

Passuth Krisztina disszertációját rendkívül fontos alkotásnak tartom, és a legmelegebben ajánlom, hogy

szerzőjének a tisztelt Doktori Tanács az akadémiai doktor címet ítélje meg.”

Harmadikként Lackó Miklós, a történelemtudomány doktora olvasta fel opponensi véleményét.

„Egy nem szakmabeli modernkori történészt (még ha nagyobbreszt kultúrtörténettel foglalkozik is) nem kis feladat elé állítja Passuth Krisztina kitűnő könyv-disszertációja. A könyv – témájának megfelelően – rendkívül széles körű anyagot ölel fel. Az egymást váltó, egymással összefonódó, az alapvetően internacionalista jellegű avantgarde irányzatok nemzeti-helyi sajátosságaira és kölcsönhatásaira is figyelő, átgondolt szerkezetű, szinte kaleidoszkópszerű képét nyújtja. Mihez is szóljon hozzá a történész? Ahhoz a néhány rövid fejezethez vagy passzushoz-e, amelyben jórészt a politikatörténet dominál (az első világháború előtti, alatti, majd az 1918–19 utáni korszak tömör történeti ábrázolásához), vagy más, a művészettel szorosabban érintkező kérdésekhez is, melyekben autentikusnak aligha tekintheti magát? A szűkebben (vagy inkább tágabban) vett történeti kérdésekről nincs különösebb észrevételem: a szerző összefoglalói és reflexiói a kelet-közép-európai országok helyzetéről, melyekben a nyugat-európai közeg számára elkerülhetetlenül szükséges ismeretterjesztő szempontok is előtérben állnak, s amelyekről főleg a francia intellektuelleket nagyon is szükséges informálni – nincs sok mondanivalóm: a helyzetképek jók, informatívak, nincs hiba bennük. Amire itt az opponens a figyelmet felhívhatja, az ebből a szempontból is ennek a nyilván egy egész kutatói életre szóló témának a további elmélyítésében áll: a témába helyenként még szervesen teljesen be nem tagolódó rövid történeti áttekintések olyan kiegészítése (vagy átdolgozása), mely a köztörténetet szorosabb kapcsolatba hozza a kelet-közép-európai országok szellemi életével, jobban kidomborítja a szellemi élet történeti körülményeit, olyan kérdéseket is felvetve, mint: milyen általános intellektuális környezetben, milyen szellemi és művészi hagyományok után (milyen hagyományokkal való szakítás útján) bontakozott ki az avantgardizmus a különböző országokban; milyen társadalmi és főleg intellektuális viszonyok közepette jelentkezett az különös, s teljes joggal külön vagy külön is vizsgálendő jelenség, amelyet avantgardizmusnak nevezünk. Persze mindjárt hozzá szeretném tenni, hogy a szerző a téma konkrét tárgyalásánál jórészt pótolja a hiányérzetet: lényeges, melybe világító történelmi szempontok egész sorát jelzi a tárgyalt országok kulturális jellemzőiről és sajátosságairól.

A szellemi élet széles körű szemléletének igénye itt is fölveti azt a bizonyára régtől fogva zajló vitát és bizonytalanságot, hogy milyen jelenségeket sorolunk az avantgardizmus fogalma alá? Ahogy bevezetője mutatja, a szerző teljesen tudatában van az azzal kapcsolatos nehézségeknek. Mégis fölmerül a kérdés: nem férnek-e be, pontosabban nem tartoznak-e az avantgardizmus keretébe olyan művészi területek, amelyek nem egészen felelnek meg az avantgardizmus választott »ideáltípusának« (»transformer le monde, trouver de nouvelles formes de vie« – ahogy a szerző írja), s az avantgardizmusnak egy szélesebb fogalmát igénylik? Csak a századelőn jelentkező, sokkolóan új modern zenére utalok: a bécsi modernnek, a prágai zenei modernizmus vagy éppen Bartók szerepére (legalábbis Bartóknak az 1907-es *Bagatellektől* a *Csodálatos mandarinig* terjedő korszakára). Tudjuk egyébként, hogy az új zenei irányzatok több

képviselőjénél (így pl. Anton Webernnél) egy időben még a baloldali mozgalmi háttér sem hiányzott. Valóképpen egy általánosabb kérdés merül fel itt: *avantgardizmus és korai modernizmus egymáshoz való viszonya*. A két jelenség, ha a problémát kiélezzük, irodalmi téren is fölvet olyan kérdéseket, hogy miközben az ún. modern »szabadvers« sokszínű műfaját hajlandók vagyunk legalábbis az avantgardizmus hatása alá foglalni, bizonytalanabb, hogy pl. Kafkát vagy Joyce-ot hová is soroljuk – tagabban: *csak baloldali-kollektivistá* avantgardizmusról beszélhetünk-e? Úgy érzeni, itt a határok – s ezt a képzőművészeti anyag, pl. a lengyel avantgardizmus több jelensége is mutatja – elmosódottabbak, mint ahogy azt a szemléletünkben többnyire uralkodó magyar baloldali aktivizmus mutatja.

Passuth Krisztina könyvét valóban úttörő munkának tarthatjuk. A kiváló elemző és forráskutató Szabó Júlia, a művek minőségét remekül érzékelő Körner Éva, az avantgarde művészet egész széles színképét, az építészetet, s az egyéb látvány-művészetek széles körét mélyen ismerő Beke László, a modernizmusnak elkötelezett művész és kritikus Perneczky Géza írásai mellett Passuth tollából készült el az *első, nem magyar-centrikus regionális áttekintés* a témáról, beleértve olyan, mindeddig itthon (és nemzetközileg is) kevésbé érintett témákat, mint a román, a horvát, a szerb, a szlovén avantgardizmus.

A könyv fő módszertani erényét az irányzatok, s az azokba többnyire csak nehezen – s minél jelentősebbek voltak, persze annál nehezebben – besorolható művész-egyénségek egymásba fonódó, de a jelentős egyéniségek önállóságát is érvényre juttató ábrázolásában látom. Csupán utalok az olyan jelentős egyéniségek kitűnő portréira, mint Witkiewicz, Czyzewski, Teige, Brancusi és mások. S hogy helyenként némi részrehajlás figyelhető meg a szerző részéről (nem területi kérdéssről van itt szó) a magyar mozgalmak vagy művészek javára, ez nem róható fel a szerzőnek, noha talán még jobban alá lehetne húzni: a tárgyalt anyagból (s a gazdag illusztrációból) a laikus számára is az derül ki, hogy a lengyel és cseh avantgardizmus erősebb és autonómabb, s intellektuális és művészi tekintetben előkészítettebb volt a magyarnál. Jól mutatja ezt pl. a lengyel és főleg a cseh – a franciával lényegében időben párhuzamos – kubizmus szélesebb körű kibontakozása, akkor, amikor nálunk a *Nyolcak*nak csupán a posztimpressionizmuson túllépni akaró, eléggé óvatos törekvéseit figyelhetjük meg.

A másik módszertani pozitívum: az összehasonlító módszer termékeny alkalmazása. A magyar jelenségekre vonatkozóan a szerző is aláhúzza a művészi mozgalmak erősebben társadalmi-politikai elkötelezettségét, s ennek megfelelően az aktivizmus kiemelkedő szerepét. Meggyőzőek megállapításai a lengyel irányzatok inkább esztétizáló jellegéről – talán ide vezethető vissza, hogy ott az átmenet a későbbi modernizmusba szervezettebb ment végbe – s a lengyel és cseh áramlatok teoretikus szempontból is megalapozottabb mivoltáról. Ennek alátámasztására említi, hogy Ady Endre, aki előbb volt nagy publicista, mint nagy költő, már korábban, 1899-ben a következő jellemző mondatot írta le: »Az én szecesszióm a haladás harca a vaskalap ellen«. Egy évtizeddel később a cseh kultúra egyik képviselője, Bogdán Pavlu így jellemezte a cseh és a magyar művészi fejlődés sajátosságait: a magyar modernisták harca hasonlít a csehek – némileg korábbi küzdelméhez, »különbség, amint látom, csak abban van, hogy a magyar modernis-

ták a szociális jelleget hangsúlyozzák, a csehek pedig inkább esztéták voltak«. Itt említem meg: köztudott, milyen erős a hajlam a modern képzőművészekben, hogy műveiket filozófáló-tudományoskodó szövegekkel is alátámasszák. Nos, az avantgardizmus javára írható: e művész-teoretikusok jó része – ahogy a könyv érdekes függelékének írásai is mutatják – nemcsak nagy utópista, hanem nagyon okos is volt.

Különösen frappáns a cseh avantgardizmusban – az erősebb esztétizmuson túl – szerinte kezdettől fogva megfigyelt ironikus-realista vonás kiemelése (a cseh korai »mágikus realizmus«, majd a »költői urbanizmus« Passuth által jellemzett irányzatának sajátosságai a cseh művészetben és irodalomban, mint köztudott, máig is megfigyelhetők, s határozottan megkülönböztethetők a későbbi német és osztrák új tárgyiasság »mágikus realizmusától«); ez utóbbi osztrák változatát nemrég Bécsben láthattuk egy reprezentatív (és unalmas) kiállításon.

Meggyőző a könyvben a román avantgardizmus otthoni talajtalanságának a jellemzése is (noha ennek némileg ellentmond a bukaresti avantgarde folyóiratok tartós fennállása), a román avantgarde jó részének – azt mondhatjuk – önkéntes emigrációja (Párizsba), szemben a magyar emigrációs hullám ettől eltérő hátterű körülményeivel. A horthyzmus alatt egyébként az avantgarde irányzatokat körülvevő légüres tér, sőt hallgatólagos üldözésük erősebb volt, mint Romániában, ahol az emigráció és a hazaiak között a kapcsolat hosszabb ideig a magyarénál jóval szorosabb volt. De hogy a »nagy« kérdéseken túl, a finom árnyalatokra is milyen erős a szerző hajlama, azt még egy szűkszavú példájával illusztrálom, azzal, ahogyan találóan megkülönbözteti a »nemzetileg« eltérő képvers-típusokat; Kassák erősebb irodalmias keréseitől, a román Brauner festőibb megoldásáig, s a cseheknek a kollázshoz, a populáris témákhoz, a városi folklórhoz való vonzódásáig.

A komparatistikával kapcsolatban még két szempontot emelek ki a disszertációból. Az egyik a nemzetközi hatások bemutatása a különböző országok avantgarde-mozgalmaiban. Itt a szerző túllép az ön maga elé állított korlátokon, s legalábbis kelet-közép-európai hatásaiban bőven tárgyalja az orosz, a francia, a magyar áramlatokra elsőrendűen ható német, s a holland avantgarde művészetet. A másik egy szűkebben történeti szempont, melyet a szerző erőteljesen hangsúlyoz: a különböző típusú nacionalizmusok konfrontálódása (alkalmanként, pl. a lengyel futurizmus esetében bizonyos fokú összekapcsolódása) az avantgarde irányzatokkal. Itt a szerző olyan kérdésekig is elmegy, hogy a tántoríthatatlanul internacionalista magyar (emigráns) irányzatokat egybeveti az otthon maradt, s az új államiság eufórikus nacionalizmusa légkörében élő lengyel és cseh avantgardisták egy részének a nemzetiség és a nemzetköziség közötti problémákat olykor drámaian átélő beállítottságával. Halvány nyomokban valami hasonló Magyarországon is megfigyelhető; s itt nem az »expresszionista« – egyébként Kassák folyóiratában már korán cikket is publikáló – Szabó Dezsőre gondolok, hanem olyan, az avantgardizmushoz egy időben közelálló, részben Párizst járt egy-két ideológusra (így Raith Tivadarra, még inkább Ajtay Miklósról, akik a »keletiség« vagy a nemzeti harmadik utasság és az avantgardista modernizmus között keresték a kapcsolatokat, s a későbbi népi mozgalom kezdeteire is hatottak).

Úgy gondolom, a disszertáció érdemeit tekintve, érdemes rámutatni a benyújtott tézisek s a könyv tartalma

közötti, pozitívan értékelhető eltérésre: a tézisek címe és tartalma egy erősebben magyarcentrikus munkára utal. A bíráló örömmel alapítja meg, hogy a könyv-disszertációban erről szó sincs: itt igazi összképet, nagyszabású – noha persze részben vázlatos – áttekintést kapunk az egész régió avantgarde mozgalmairól. Az opponens persze – saját korlátai alapján – a magyar vonatkozásokat érzi közelebb magához, s ezért érthető, ha – befejezésül – egy gondolatkört érint, amelynek tárgyalása a könyvben bizonyos hiányérzetet kelt: a magyar avantgardizmus jelentkezésének és szellemi környezetének az ábrázolását. Az 1919-es viszonyokból indulok ki, s azokból utalok hátra és előre. A szerző részletesen tárgyalja 1919 utóhatásait, de nagyon röviden említi az 1919-es Tanácshatalom alatti hónapokat. Pedig ezek a hónapok jelentősek voltak abból a szempontból, hogy itt – az orosz forradalom után – egy nyugatiasabb országban mutathatta meg magát az avantgardista aktivizmus: vajon nem lehetett volna-e ezt – az 1919-es plakátművészetben vagy akár a május 1-jei dekorációkban – részletesebben bemutatni, jelezve ennek az aktivizmusnak Magyarországon is érzékelhető belső problémáját: avantgardizmus és tömegnek szóló művészet ellentmondását. De tovább is mehetünk. Amit a szerző 1919-ből kiemel: Kun Béla és Kassák sokat emlegetett vitája. Ez politikai szempontból érdekes, de ne feledjük: éppen ekkor megindult egy kulturális-művészi szempontból sokkal lényegesebb vita (noha kezdetben az is politikai vitaként jelentkezett); Kassák és Lukács György kibékíthetetlen szembenállása és bátran mondhatjuk: gyűlölete egymás iránt. Úgy gondolom, fontos hangsúlyozni, a 10-es évek magyar radikális ellenkultúrája nem volt egységes, s nem lehetett Jásziékat (s a nála sokkal dogmatikusabban »urbánus« más polgári radikálisokat) és mondjuk Bartókot vagy a Lukács-Fülepp kört a »progresszívek« általános gyűjtőfogalma alá rendelni. Irodalmi-művészi téren a magyar ellenkultúra Lukács-Füleppel jellemezhető ága, mely magas teoretikus szinten főleg művészetfilozófiával foglalkozott, nem valamiféle művészi avantgardizmust készített elő, s maga Lukács – köztudottan – lényegében kezdetől fogva ellenségesen áll szemben a háború alatt jelentkező avantgardizmussal. Lukácsék etikai idealizmusa, tudjuk, »baloldali« idealizmusba, majd kommunista messianizmusba ment át, anélkül hogy klasszicizáló formakultuszán változtatott volna. 1919-től kezdve maga Lukács Kassáktól nemcsak politikailag bírálta. Amikor a 20-as évek első felében Kassákkal részletesen foglalkozott, kritikája mindig egyszerre volt politikai és »esztétikai«. Lukács visszatérő, s még az 1930-as években is hangoztatott rosszindulatú véleménye szerint, amikor a politikai helyzet nehézzé fordult, Kassák, az avantgardista megújulás harcosa mindig a »tisztá művészetbe« vonult vissza. A 20-as években, az első, megrázó emigrációs gondok némi enyhülésével, Lukács világosabban fejtette ki művészi álláspontját: a kommunistákhoz csatlakozott avantgardistáktól azt követelte, hogy mindekelőtt Kassákkal, illetve Kassák hatásával szakítsanak. Ahogy Lukács kiemelte: a fennálló, régi társadalmi talajon nem jöhet létre új művészet – s hogy az új viszonyok, melyek Szovjet-Oroszországban is még csak alakulni kezdtek, milyen művészetet hoznak majd létre, annak titka a jövő méhében rejlik. Ezért el kell utasítani Kassák programját, mely már most, a mai európai és magyar viszonyok között »új embert« hirdet, s a művészetet ennek szolgálatába akarja állítani. Persze tudjuk, hogy később a legtehetségesebb Kassák-tanítványok valóban

felszabadultak Kassák »uralma« alól, de nem volt mind-egy, hogy milyen irányba megy végbe ez az elszakadás – egyfajta »újklasszicizmus« vagy az avantgardizmuson túllépő modernizmus irányába.

Mindezt nem azért mondtam el, mintha a programmatikus avantgardizmus elutasítását tartanám valamiféle főbenjáró bűnnek, hanem mert ez a szembenállás Lukácsnál minden valóban modern művészi jelenség elutasítását is jelentette, amit az is erősített, hogy a művek konkrét esztétikai szemlélete s az irodalmon kívüli jelenségek – főleg a képzőművészet területei – teljesen idegenek maradtak tőle. A »vissza Ádýhoz« jelszava, melyet Lukács már a 20-as évek elejétől avantgarde-ellenes éllel kimondott (lásd pl. az 1927-es *Sarló és Kalapács Évkönyv* felett gyakorolt bírálatát), bizonyos pozitívumai mellett (hogy t.i. tradíció nélkül nem lehet újat alkotni), negatív következményekkel is járt: visszatérést jelentett a magyar szellemi élet hagyományosan egyoldalúan irodalomcentrikus beállítottságához, s egyoldalúan csak a közéleti vatesz-költészet folytatására hívott fel.

Tisztelt Bizottság, egy úttörő, európai látókörű munka áll előttünk: nagy nyeresége művészeti (és kultúrtörténeti) irodalmunknak – elfogadását melegen ajánlom.”

Válaszában Passuth Krisztina megköszönte opponensei kitüntető figyelmét. „Mindhárom opponensem az adott korszak kultúrtörténetével foglalkozik, mindhárom nagyon jól, saját kutatásaikból ismerik az itt felmerülő történeti, esztétikai kérdéseket... Mindhárom bírálat olyan tudásanyagon, a háttéri információk olyan gazdag szövetén alapul, hogy szinte lehetetlen lenne velük vitába szállni. Az általuk felvetett új szempontok a téma egészére és az alkalmazott módszerek összességére utalnak. Mindezek együttesen azt eredményezték, hogy – annyi év után – újra gondoljam sőt, megkérdőjelezzem magát a választott témát, s annak feldolgozási módját is.

Bizonyos értelemben mentségemre szolgálnak a mű keletkezésének körülményei is: a disszertáció 1985–1988-ban Párizsban íródott, egy átmenetinek tűnő korszakban, amikor Franciaországban még egyáltalán nem mutatkoztak a kelet- vagy kelet-közép-európai történelem vagy művészet iránti érdeklődés különösebb jelei.

A disszertációval tehát a legelső (és talán kicsit primitív) célom a szűk szakmai közönségnek szánt bizonyítás volt: hogy ez az avantgarde létezett, és létezése nem merült ki a nyugati (azaz francia) művészet fényének visszatükrözésében, hanem önálló élettel, autonóm mondanivalóval rendelkezett, és éppen ezért, ennek révén, ott lenne – sőt ott van – a helye az internacionálisan elismert áramlatok sodrában.

Ennek a tételnek elfogadtatása érdekében talán sok minden kicsit elnagyoltra sikerült: a részlemzések nem elég alaposak, elmélyültek. S itt mindjárt hivatkozom is Lackó Miklós teljesen jogosult kritikájára, amelynek értelmében a rövid történeti áttekintéseket kiegészítve a köztörténetet szorosabb kapcsolatba kellene hozni a kelet-közép-európai országok szellemi életével, az általános intellektuális környezettel, az avantgarde születése konkrét előfeltételeivel. Valóban, ezek beható elemzésére sajnálatos módon nem került sor. A szövegben igyekeztem nem is annyira országokra, mint inkább régiókra bontani az egyes egységeket (így szerencsésen elkerülve a Jugoszlávia megjelölést, inkább mediterrán területekről, Belgrádról, Szlovéniáról, stb. beszélttem). Így viszont természetesen még inkább elaprózódott az egyes, országhatárok által megjelölt területek művészetének

tárgyalása. Mivel minden egyes régiónak, sőt, azon belül is a kisebb területnek, városnak sajátos, a többitől eltérő történeti karaktere, múltja és jelene van – ezeknek egyenkénti elemzése még tovább fokozta volna a könyv mozaik-szerűségét, amelyet egyébként, a magam részéről hibának érzek. A szellemi élet – és azon belül elsődlegesen az irodalom – alkotásai talán még nagyobb eltéréseket mutattak volna, mint a képzőművészet jelenségei, amelyek közt a tárgyalt időszakban (1907–1927 között) meglepően sok affinitás érzékelhető.

Másrészről éppen a képzőművészeti nyelvben tetten érhető analógiák sugallták a könyv alapötletét: azt a lehetőséget, hogy országhatároktól függetlenül is lehet bizonyos művészi áramlatokat egymással kapcsolatba hozni és elemezni. Így tehát – a tanulmány viszonylagos egysége érdekében – talán helytelenül – lemondtam a képzőművészethez nem a legszorosabban kapcsolódó szellemi jelenségek alaposabb vizsgálatáról. Tudatában lévén már írás, illetőleg szerkesztés közben ennek a hiányosságnak, a függelék dokumentumaiban, legalább töredékesen, felvillantottam egy-egy verset vagy irodalmi mű fragmentumát, hogy az elmondottakat valamelyest, legalább hangulatilag kiegészítse. Természetesen ezek a részletek semmiképpen sem pótolhatták a valódi tudományos elemzést.

Most már, utólagosan, visszatekintve, felmerül bennem a kérdés: egyáltalán, bármilyen elfogadható szinten, megoldható volt-e – lehetett-e – az a feladat, amire akkoriban kicsit naivan vállalkoztam?

Hasonló, a kelet-közép-európai avantgarde művészetet foglalkozó összefoglaló munka annak idején (1986-ban) tudomásom szerint egy látott napvilágot: Andrzej Turowski: *Existe-t-il un art de l'Europe de l'Est?* című könyve, elsődlegesen az elméleti, ideológiai kérdésekre és az építészetre öszpontosítva figyelmét. Azóta viszont Bonnban jelent meg 1994 áprilisában az *Europa, Europa* kiállítást kísérő katalógus négy kötetben, amely századunk kelet- és közép-európai avantgarde művészetét volt hivatva bemutatni. A monumentális vállalkozás minden tudományos érdemét elismerve valójában ez a katalógus inkább azt bizonyította, hogy az egymástól oly nagy mértékben eltérő régiók művészeti jelenségei csak a legnagyobb erőfeszítéssel, és inkább csak mesterségesen vonhatók közös nevezőre. Magyarul: ennek a világnak inkább a fragmentáltságát, mint összetartozását bizonyította. Éppen ezért joggal merül fel ismét a kérdés: lehet-e ezt a – franciák által »l'Autre Europe«-nak (»másik Európának«) nevezett – területet bármely szempontból is egységesen tárgyalni?

A magam részéről, talán kicsit öntudatlanul is, ezért korlátoztam figyelmemet szinte kizárólag a képzőművészetekre, tehát egy, legalább műfajában behatárolt területre, mert beláttam a feladat szélesebb perspektívából való megoldásának képtelenségét.

Evvel kapcsolatban merült fel a második, módszertani kérdés is: az egyes jelenségek tárgyalásának módja. Időrendben, nemzetek (illetőleg régiók) szerint, vagy pedig valamilyen más, elvontabb kritériumot érvényesítve? A magam részéről a hagyományosabb, de talán áttekinthetőbb kronológiát vettem alapul, mint ahogyan erre Ferenczi László opponensi véleményében is rámutatott. A többé-kevésbé szigorú kronológián épülő rendszer tette lehetővé, hogy az egymással analóg jelenségeket nemcsak egy adott országon vagy földrajzi egységen belül, hanem attól bizonyos fokig függetlenül is lehessen tárgyalni. Így derült ki, hogy például az 1922-es év

milyen rendkívüli eredményeket produkált a nemzetközi képzőművészet területén és – mint ahogy Ferenczi László nagyon érdekesen kimutatja – ugyanakkor az irodalom területén is...

Ha a disszertációnak van valamilyen áttekinthetősége (mint ahogy Ferenczi ezt opponensi véleményében megemlíti), akkor ez kizárólag ennek a – kicsit száraz – kronológiai struktúrának köszönhető. Csak ennek alapján lehetett valamelyest rendezni, elhelyezni Berlinben, Vilniusban, Prágában, Bécsben, Łodźban vagy Budapesten felbukkanó jelenségeket, s azoknak egymáshoz való viszonyát, egymással való kapcsolatát a lehetőségekhez képest felfejteni.

Más részről ez a módszer kétségkívül bizonyos elnagyolásokat eredményezett, még hozzá éppen ott, ahol nagyobb elmélyültségre lett volna szükség. Így például Lackó Miklós joggal kéri számon, hogy meg kellene határozni, mely jelenségek tartoznak az avantgarde fogalomkörbe, s hogy mi a helyük azoknak a művészi területeknek, amelyek nem felelnek meg az avantgardizmus választott ideáltípusának, ugyanakkor az avantgardizmus egy szélesebb értelmezését igénylik? S ahogy Lackó Miklós, ugyanúgy Ferenczi László is (más írásaiban) hivatkozik az avantgardizmus és a korai modernizmus egymáshoz való viszonyára. Ferenczi László egyik cikkében (»Chronologie des avant-gardes«) Kassák Lajos *A Tett* folyóiratában az 1916-ban közzétett néger maszkra utalva azt állítja, hogy a modernizmus az afrikai művészet elfogadásával kezdődik. Hivatkozik még Carl Einstein *Negerplastik* című 1915-ös, Tzara a néger művészetről írt 1917-es és Apollinaire 1917-es írására is, és hozzátehetnénk még a sorhoz Andrei Matvei Markov 1919-es *Négerművészetről* publikált, ugyancsak forradalmi jelentőségű írását, amelynek az orosz avantgarde korai fázisára igen nagy hatással volt.

Lackó Miklós viszont Kafkát és Joyce-t említi, s felveti az ugyancsak alapvető kérdést: csak baloldali-kollektivistá avantgardizmusról beszélhetünk-e? Mindennek tárgyalása ugyan belatarozik témánkba – de ugyanakkor túl is mutat rajta. Mindenképpen túlmutat a kelet-közép-európai avantgarde kérdéskörön – hiszen az egész modernizmus lényegét érinti, függetlenül attól, hogy az irányzat lengyel, olasz, vagy éppen szlovén volt-e. Kétségtelenül, és nyilván kicsit egyoldalúan, tanulmányomban a modernizmus kérdését kicsit elhanyagoltam az avantgarde javára. Mindamellett ma is úgy tűnik, hogy a szorosan vett modernizmusnak (amennyiben ezt a jelenségcsoportot meg lehet egyáltalán határozni) az irodalomban nagyobb jelentősége van, mint a képzőművészetben, ahol – s itt visszatérek Lackó Miklós kérdéséhez – nézeteim szerint az avantgarde egyik legfőbb, sőt elengedhetetlen jellemzője a kollektív fellépés. Ahhoz, hogy egy adott modern szemléletű csoportból valóban mozgalom bontakozzék ki, nélkülözhetetlen a gyakori és hangsúlyozott együttes fellépés, kiállítások rendezése, manifesztumok szétosztása, lapkiadás, és számos más, esetleg botránnyal, de mindenképpen feltűnéssel járó megnyilatkozás. Ennek az »ideáltípusnak« talán leginkább az olasz futurizmus felel meg, ami viszont mindennek tekinthető, csak éppen baloldalinak nem. Így tehát, visszakanyarodva a Lackó Miklós által felvetett kérdéshez: úgy tűnik, hogy noha az avantgarde mozgalmak nagy része baloldali, kivételek mindig akadnak. Tehát a »baloldaliság« nem lehetett »sine qua non«-ja az avantgardizmusnak, a csoportos fellépés, a mozgalommá érlelődés viszont igen.

A futurizmus, mint »ideáltípus«, mint az egyik első és legfontosabb avantgarde mozgalom – mint ahogyan ezt Ferenczi László megjegyzi – már 1909-től választóvonalat, sőt kihívást jelent. Erre a kihívásra a fiatal, internacionális szellemű értelmiségiek kénytelenek válaszolni – és válaszolnak is: Londonban, Brüsszelben, Moszkvában, Budapesten, Berlinben és másutt. Magyarországon, ami a képzőművészetet illeti, a hatás, a reakció nem túlságosan erős. Ferenczi László véleménye szerint tanulmányomban – helytelenül – a futurizmus 1914 előtti, magyarországi hatását elhanyagolhatónak minősítettem. Megállapításában nyilvánvalóan igaza van, hiszen a futurizmus az irodalomban kezdetben sokkal fontosabb tényező, mint a képzőművészetben. Ady, Babits, Balázs Béla, Szabó Dezső, de még Kassák is reagált rá, mint ahogyan ezt részben Ferenczi László, részben Szabó Júlia, részben Perneczky Géza már kimutatták.

Noha a futurista festmények Budapesten már 1914 előtt ki voltak állítva, a művészek inkább csak a világháború idején, vagy közvetlenül az után reagálnak rá, s építik be a futurizmus festői szemléletét és stílárát saját világukba, miközben teóriáit, világnézetét egyértelműen elutasítják. A futurizmussal kapcsolatosan említi Lackó Miklós a szabadvers születését, Ferenczi László pedig kifogásolja, hogy Kassák Lajost mint a magyar szabadvers megteremtőjét említem, holott az már – nemzetközi és hazai viszonylatban egyaránt – korábban is létezett. Valóban, disszertáciomban erre nem tértem ki, mert túlságosan messze kanyarodott volna a témától. Ami magára Kassákra vonatkozik, ennek megítélésében Ferenczi László nálam sokkal illetékesebb: nyilvánvaló, hogy nem Kassák volt az irányzat első magyar képviselője. Mindamellet számomra úgy tűnik, ha nem is a legelső, de talán mégis a legfontosabb volt a magyar szabadvers művelői közül, már csak azért is, mivel képalkotó fantáziája a meghökkentésre épülő asszociációkkal és az expresszív nyelvi fordulatokkal együtt mást – többet – tudott nyújtani, mint kortársainak költészete. Kassák szabadverseit a későbbiekben kísérték képversei, hogy aztán 1921-től már szövegtámogatás nélkül is megszülessenek képarcitektúrái. Így tehát Kassák teremti meg nálunk is a kép és költemény közti szabad átjárás lehetőségét.

Kassákkal, pontosabban az általa kiadott *A Tett* folyóirattal kapcsolatban Ferenczi Lászlónak egy igen fontos megjegyzése van, miszerint nemcsak a *Der Sturm* és *A Tett* folyóiratok maradtak hűségesek a háború idején is a nemzetköziség eszméjéhez. (Itt említi a Pensaers szerkesztette *Résurrection* folyóiratot.) Ugyancsak felveti egy másik cikkében, hogy eddig igazán nem hasonlították össze *A Tett* internacionális számát azokkal a francia, olasz, orosz stb. folyóiratokkal, amelyek a világháború alatt a központi hatalmak íróinak, művészeinek figyelmet szenteltek. Végül *A Tett* betiltásának sajátosságairól beszél. Valóban, *A Tett* betiltását inkább csak szimbolikus aktusnak lehet tekinteni, hiszen főnixként támadt fel belőle a *MA*, méghozzá minden politikai nehézség nélkül. Mégis, a betiltás de facto megtörtént: egy irodalmi lapot politikai tartalma miatt szüntettek meg, s evvel megteremtették hazánkban azt a precedenst, amit azután hosszú évtizedekig különböző rendszerek sikerrel követtek.

Ide kapcsolódik Lackó Miklós megjegyzése is, miszerint a disszertáció nem elemzi kielégítően a magyar avantgardizmus jelentkezésének szellemi hátterét, és az 1919-es Tanács hatalom fennállásának jellegzetességeivel sem foglalkozik. Mindkét észrevétellel tökéletesen egyetértek. Mégis, mentségemre megemlítem, a disszertáció megszerkesztésénél egyik legfőbb törekvésem az volt, hogy az egyes régiók tárgyalásánál egy feltételezett arányrendszert betartsak, s elsődlegesen a művek esztétikai hierarchiáját tartsam szem előtt, s a magyarokról ne essék több szó, mint más népekről. Ennek ellenére, Lackó Miklós véleménye szerint az elemzésben éppen a magyar mozgalmak javára bizonyos részrehajlás mutatkozik meg, amit nagyon sajnállok. A Tanácsköztársaság beható elemzése tehát aránytalanul nagy terjedelmet igényelt volna, felborítva a kényes egyensúlyt, másrészt feltételezte volna, hogy Csehszlovákia, az egyesített Lengyelország, vagy más államok történeti problémáiról is hasonló elmélyült elemzés születne, amire az adott körletben nem volt mód.

Ugyanez vonatkozik a Lackó Miklós által említett Kassák–Lukács vita elemzésére is, amely alapvetően fontos volt 1919-ben, s ismét meghatározó volt 1946–1947-ben, amikor már az avantgarde betiltásának politikai döntését is eredményezte. A vita mégis, úgy érzem, elválaszthatatlan a sajátos magyar történeti helyzetétől. Könyvemben pedig legfőbb törekvésem az volt, hogy a regionális sajátosságokat a konkrét képzőművészeti alkotásokban próbáljam kimutatni, míg az áramlatok, mozgalmak, viták és manifestumok ismertetésénél inkább azokat emeltem ki, amelyek internacionálisá váltak, és a különféle eredetű megmozdulásokat nem elválasztották, hanem összekapcsolták. Ebbe a nemzetközi, kizárólag avantgarde művészeti mozgalmakat tárgyaló struktúrába – úgy érzem – ez a vita nem fért volna bele, bármilyen közvetlenül az avantgarde lényegét érintette is. A Kassák–Lukács vitának a disszertációban – véleményem szerint – csak akkor lett volna helye, ha az egy időben, más országokban lezajló, hasonló tematikájú és hasonló fontosságú vita-anyagokat is ismertetni, elemezni tudtam volna, amire terjedelmi okokból egyáltalán nem volt mód.

Végezetül Forgács Éva bírálatából ki szeretném emelni, hogy ő pozitívan ítéli meg a disszertációban alkalmazott komparatív módszert, amellyel inkább csak a klasszikus korszakok kutatói szoktak élni, noha a 20. századi művészettörténetben éppen olyan szükség lenne alkalmazásukra. Magam részéről ehhez még hozzáfűzném, hogy a komparatív módszer alkalmazását ennél a témánál elengedhetetlennek éreztem, ugyanakkor más témák feldolgozása esetében nyilvánvalóan el lehet tőle tekinteni. A komparatív módszert – véleményem szerint – elsődlegesen szigorúan történeti feldolgozásoknál lehet igazán felhasználni, s feltehetően még sokkal árnyaltabban, elmélyültebben, mint ahogyan én erre itt kísérletet tettem.

Végezetül szeretném megköszönni a Bizottságnak és az opponenseknek a téma iránti érdeklődésüket, és a téma további elmélyültebb feldolgozására irányuló kreatív hozzájárulásukat, amelynek – nagyon remélem – a jövőben meglesz az eredménye.”

BEKE LÁSZLÓ „MŰVÉSZET/ELMÉLET” CÍMŰ KANDIDÁTUSI ÉRTEKEZÉSÉNEK VITÁJA

A nyilvános vitát 1996. március 18-án tartották a Magyar Képzőművészeti Főiskola Tanácstermében. Elsőként Marosi Ernő olvasta fel opponensi véleményét.

„A jelen minősítési vita tárgya nem a szokásos, többé vagy kevésbé kielégelt, kéziratoss disszertáció, amelyről az opponensek a leginkább becsületsértő megjegyzéseket azzal szokták elejteni, hogy ezek egy majdani nyomtatott kiadásnál megszívlelendő lektori útmutatások. Ezeket most megtakaríthatjuk jobb alkalomra, hiszen itt (legalább) kétszeresen, az eredeti közlés és az újranyomatás alkalmával is az ön- és a kevésbé önkéntes cenzúra és ráadásul a válogatás műveletén átesett szövegekkel van dolgunk. A kötet szerzői előszava felpanaszolja, hogy »négy-öt kötetre való is összegyűjthető abból, amit harminc éve írtam – legalábbis a mennyiséget illetően. Itt igyekeztem az elméleti, legáltalánosabb vonatkozású írásokat összeszedni – talán következhet később egy ‘művészet/médiumok’, egy történeti és két művészekről szóló kötet is.« Ezt a rövid önjellemzést egy tisztességes kutató (aki ráadásul »voltaképpen nem tud írni« [238.]) habitusvizsgálata jól tudná használni. Kár, hogy ilyen vizsgálatot doktori eljárás során szokás végezni, s most kandidátusi vitán ülünk! Mindenesetre, Beke Lászlót már most, 1994 előtt publikált műveinek összkiadása előtt is vitathatatlanul megilleti a magyar művészettörténetírás vezető kutatóinak járó rang, tekintély és felelősség.

Megtakaríthatjuk a recenziós szempontokat is, amelyek az e kötethez hasonló, retrospektív gyűjteményes esetek esetében amúgy is kényszerűek. Mert milyen tanácsokat adjon a recenzens az olyan szerzőnek, aki »A most közölt írásokat nem annyira revelatív erejűnek, mint inkább kordokumentálónak« tartja? Adjon talán tanácsokat az általa dokumentált folyamat utólagos manipulációjára, vagy – a szerző helyét elfoglalva – másképp mutassa be »azt a folyamatot, melynek során egy művészettörténész [ez egy végzettség] keresi a szerepét a tudomány [ez, különösen azzal a megszorítással, hogy tudományának főleg a módszerei, a hivatás jelölésére való absztrakciót fogalom] ... és az avantgarde művészet ... között« (ez utóbbi az előbbiektől szürke színével szemben a goethei zöldet képviseli, a »Kádár-korszak körülményei«-re való utalásnál is egyértelműbb kronológiai jelzővel, az avantgarde szóval, melyet, mint tudjuk, nem helyettesít pontos magyar megfelelője, az »élcsapat«)? A recenzió feladata mindenekelőtt a tanulmányok egykori kontextusának, recepciójának, mai érvényességének vagy »csupán« forrásértékének megállapítása lehetne. Amennyire ma látható, ehhez is a legtöbb támaszt a munka maga nyújtja. Ami a kontextust illeti, »A tanulmányok forrásai« című rész nemcsak az első közlés helyeinek pontos listája, hanem emlékeztet a tanulmányok eredeti funkcióira, elérhetőségére, részben e publikációk tendenciájára is.

Ami az érvényességet illeti, erre nézve útmutatás a szerző visszatekintése vándorlásáról »az alkotó interpretációtól« a »voluntarista« kritikáig. A munkák – nemegyszer bizony viharos – recepciójára vonatkozó jegyzetek, szerzői kommentárok a kiadásból sajnos, hiányoznak.

Recenzióból legyen is elég ennyi! Itt ugyanis a munka tudományos érdemét kell kutatnunk, a kérelmezett, a *művészettörténet-tudomány kandidátusa* fokozatra való tekintettel. E szempontból a könyv előszavában a szerző által felkínált (s fentebb kiemelt) három fogalmat (*művészettörténész* [illetve művészettörténet], *művészettudomány* [illetve a művészettörténet módszertana], valamint *avantgarde művészet*) tartom alkalmas vitaalaprak, vezérfonalnak pedig a disszertáció téziseit. Egyoldalú megjegyzéseimet nemcsak általában legitimálja a szerző érdeklődése, hanem speciálisan is elsősorban »Műleírás és műelemzés« című, 1971-ben nagy szakmai visszhangot keltett előadása éppúgy, mint a professzionális helyzetkép tudommal semmilyen visszhangot ki nem váltó 1990-es példája, »A magyar kritikus szerepe« címmel. Ez utóbbinak paradoxkeserű magatartás-javaslatát különösen elgondolkodtató: »Mit tehet ebben a bonyolult helyzetben a kelet-európai műkritikus? Válassza a legegyszerűbb megoldást: próbáljon független maradni és másképpen gondolkodni.« – Másképpen, mint ki? Mint a környezete, amely időközben az egykori másképp-gondolkodók pozícióját foglalta el? Másképp, mint önmaga (tenné)? Másképp, mint történetésként tenné? Nyilvánvaló, hogy Beke e ponton az életstratégiává emelt ironia kellemetlen, s többnyire épp ezért elfojtott kérdésével szembeesik. Mivel kifejezetten szeméremértő (vagy legalábbis a közízlésbe ütköző) gesztusról van szó, taglalásáról lemondok, csak a belőle levont következtetésekre térek ki.

1. Az ironia szimbóluma a kötet címében megjelenő »/« jel, s az alkalmazásából következő négy olvasat, melyet a tézisek 2.) pontja (ha itt nem további ironia működik, s ezért nem művészet »és/vagy« elmélet [!] lenne a helyes olvasat) mindenesetre elhibáz. A mellérendelő, a választó, az additív lehetőségek mellett a szerző természetesen a kettős azonosítás iránt érdeklődik leginkább: 4.) művészet mint elmélet – elmélet mint művészet. Tautologikus azonosítás, ha tekintetbe vesszük – s ezt a szerzőnek, aki e ponton kívül helyezi magát a művészettörténeten, s a műveletlen, de *avantgarde* művész álláspontját foglalja el, nem kell magyarázni –, hogy a »művészet« általános fogalma (s nem az egyes művészeti ágaké, lásd: pittori, scultori ed architetti) elméleti eredetű, absztrakciós fogalom. A művészt, mihelyt mesterembernek többre tartja magát, ugyanúgy ebből vezeti le a maga tevékenységének értelmét, mint a dilettáns mindkettőjüket (s a maga létjogosultságát). Mellesleg, a kötet bevezető tanulmányaként közölt katalógus-előszóban észlelt *artírtalom* jelensége e művészeti fogalom

pontos leírása. Számomra tehát a »/« jel (ötödik lehetőség, ha a verbális tartalomtól eltekintünk) »=« jelre redukálható, s e tekintetben a 20. századi szóhasználat nem ad felmentést.

Egy hozzámmal közel álló kisgyermek (koincidencia? – lásd: story art[83.]) szakmámat nemrég *történetművész*-ként jelölte meg. Tudni kell, hogy ez a kisgyermek saját, szakszóval gyermeki hazudozásnak is nevezett fikcióit a *történet* szóval különbözteti meg a tényektől. Véleményem szerint a művészettörténet művészet-jellege éppen e fikatív, illetve *diskurzív* természetének ismeretében válhat.

2. Ebben az értelemben alapvetően egyetértek a szerzőnek azzal a felfogásával, hogy nincsen egyetlen érvényes műértelmezés. Beke Lászlóra igen korán és nagyon intenzíven hatott Popper Leó félreértés-elmélete, amely az interpretáció történetét a szukcesszív félreértések sorozataként fogja fel. Ebből a műalkotás mindenkor szellemi (ha úgy tetszik, bizonyos mértékig kor meghatározta szóval: *konceptuális*) létezésének elképzelése bontható ki: vagyis, az a műalkotás, amely egyáltalán (félreértő) értelmezést indukál, s kívül esik a művészetben, amelynek ez a képessége megszűnt, vagy szünetel.

Ugyanebből a megfontolásból helyeslem azt a következtetést, hogy a művészettörténeti interpretációk története felválthatja a hagyományos művészettörténetírást: a tudománytörténeti vizsgálat a műtárgyak kronológiai sorokba rendezett leírását. Kérdés, vajon ez az elképzelés csak a művészettörténetre vonatkozik-e, vagy a műkritikára is, amely nélkül a tudománytörténet történetiségének elvéről (akár a korrektív principium értelmében is) aligha lehet szó. Milyen viszonyban áll egy kor művészettörténete és műkritikája: talán csak nem a coincidencia teszi őket egymás kortársaivá? Egyáltalán, a nagy művészettörténetesekre jellemző öregkori távollátás megengedi-e azt a megállapítást, hogy művészettörténetész is lehet a kritikus kortársa, vagy ez csak a művészettörténetesek metodikai apparátusáról állítható? A kérdés azt az ismert – és Beke László által többek között Panofsky-interpretátorként is traktált – problémát tartalmazza, vajon van-e szükség művészettudománynak, művészetelméletnek nevezett köztes elemekre az elvileg ugyanarról a művészetről szóló különböző tárgyú diskurzusok között.

3. A kötet meglehetősen aggályosan kerül a *művészet-történet* kifejezést, előszeretettel használva a *műkritikát*. Ez – *mutatis mutandis*, mindenekelőtt a tiszta vizualitás elvi alapjától elszakadva – Benedetto Croce-nak a történelemmel szemben a műkritika koncepcióját meghirdető álláspontjával érintkezik. Ebben az értelemben 1984-es tanulmányában (*Az emlékezés szerepe a műalkotások interpretációjában*) meglehetősen körmönfontan helyezkedett szembe Fülep Lajos emlékeztető Croce-kritikájával, egyrészt, az emlékezés szerepét nem annyira a képzőművészetre, mint bizonyos – mindenestre más – műtípusokra konstatálva, másrészt, az avantgarde típusú alkotó interpretáció alapjaként a felejtést tételezve fel. A felejtéshez fűzi Beke egész attitűdjének központi gondolatát (személyes pozíciójának, szakmai helykeresésének és gyakorlatának vezérmotívumát), az itt szabadságpotenciálnak, máshol függetlenségnek mondott követelményt.

Kérdés, lehet-e olyan mértékű szabadságpotenciált hordozó felejtés birtokában a művészettörténeti interpretáció, hogy azonosulni legyen képes a művészetkritikával? Mint tudjuk, Hans Belting – e nem croceánus értelemben felfogott – két pólus szintézisétől remélte a művészettör-

ténet általa és sok követője által sorskérdésként beállított modernizációs krízisének megoldását.

4. Helytálló-e az a megállapítás, hogy ha a »befogadó/interpretátor/kritikus azonossá válik a művésszel, az interpretáció magával a művel« (88.), ebből szükségképpen az következik, hogy »a kritikusnak részben magára kell vállálnia a művész szerepkörét« (128.)? Nincs-e számára adva egy másik lehetőség is, hogy ti. az önmaga és műve interpretációjára egyedül hivatott művész mellett történetesként lépjen fel, a műalkotás autonómiáját viszszavezelve a művészetnek mint történelmi képződménynek autonómiájára? Úgy érzem, a levonható következtetésnek ez a logikailag lehetséges ága járatlanul, s vele a művészettörténeti módszer egyik kérdése megválaszolatlanul maradt.

5. Itt érkezünk meg a tanulmánykötet első, felületes pillantásra legmeglepőbb, bizonyos mértékig a »tudománytalanság« vádjának kiváltására is alkalmas eleméhez, a többször visszatérő Véletlennaplóhoz. Első olvasatban a történeti oknyomozásról, a történelmi törvényszerűségekről való demonstratív lemondás kifejezési formája ez. A coincinciától nem vezet út a korszakfogalomig; a történelmi korszak a művészetben kívül történik. A paradoxon szellemes ábrázolása 1985-ből »A megírandó (de idő hiányában megírhatatlan) idő«-ról szóló esszé, benne a »modern« és a »kortárs« vitájának, a *querelle des anciens et modernes* fonák formulázásának meglehetősen szkeptikus megítélésével. Itt azt mondja: »az idő az, amit róla mondunk« (256.): ez a kijelentés Beke véletlenfogalmának a konceptualista voluntarizmusból való eredetét idézi. »Véletlenstratégiájának« parancsai: »Gyűjts szép véletleneket! ... Törekedj véletlenek megélésére!« Tehát: törekedj szép véletlen gyűjtésére és megélésére! Osztályozd őket, viszonyítsd őket a véletlen normájához, az »abszolút szép véletlenhez.« A coincinciának a műalkotással feltételezett analógiája Bekénél mint a voluntarista művészetkritika leszűkítősebb pozíciója jelenik meg. Korrektívumaként pedig a műalkotás autonómiája.

6. A műalkotás autonómiája az az utolsó szál, amely Beke művészet/elméletét az esztétikai érték totalitására épített művészettörténetírás magyar hagyományához köti. Egyben a legerősebb is: árnyékát senki nem ugorhatja át. Mivel a műalkotás autonómiája történeti kategória, az erre épülő bármely kritikai voluntarizmus is lényegében történelmi elvű interpretáció. Az erre az autonómia-tételre alapozott egyetlen művészettudomány s ennek egyetlen története pedig tudvalevőleg a művészettörténet két alapvető ismérve Winckelmann óta. Ettől a kerettől Beke László sem tud elszakadni. Ezt a magam részéről nem rónám fel hibájául, inkább elégedetten, mint a magyar művészettörténetírás egyik lehetőségét, önállóan kidolgozott útját és önvizsgálatának fontos tényét értékelem nagyra.

Ennek a nagyraértékelésnek hangot adva állítom, hogy a munka alapján igen lényeges kérdéseket érintő, tudományunk jelenlegi belső, módszertani kérdéseinek és külső szituációjának, struktúráját és környezetét egyaránt illető, e szakma minden művelőjét izgató problémáknak megvitatására kerülhet sor. Várom a jó diszkussziót, amely bizonyára túlmutat a kiváló disszertáción. De ne feledjük, hogy a kérdések belőle, mindig frapáns, máskor provokatív megfogalmazásaiból indulnak ki. Tisztelettel javaslom tehát, hogy a bíráló bizottság méltassa Beke Lászlót a művészettörténet tudomány kandidátusa fokozat megszavazására.”

A másik opponens Peternák Miklós volt:

„A 21. század küszöbén talán már nem utasítható el – »megfelelő történeti távlat hiányában« – annak vizsgálata, hogy a művészet újabb, 20. századi jelenségeire, funkcióváltására a művészettörténet-tudomány mi módon reagált. Ez nem csupán a – más tudományterületekhez hasonlóan legalább negyedszázada – válságtünetekkel és öndefiníciós gátlásokkal küzdő diszciplína egyik problémakomplexuma (komplexusa?) a sok közül, hanem minden valószínűség szerint az a centrális kérdés-csoport, melyből következhet a továbblépés, megújulás iránya is. A lehetséges – meglévő és elképzelhető – válaszok között nyilvánvalóan különös hely illeti meg azokat, melyek konkrét műalkotások és művészeti folyamatok bemutatása, elemzése és értelmezése révén képesek teoretikus feleletet adni.

A művészettörténész ugyanis egyet nem tehet meg: azt, hogy nem veszi tudomásul magukat a létrejött műveket. Am századunk művészetének krónikái gyakran épp ezt tartják a legkellemetlenebbnek: a műveket, melyek »művészként« a »művészet ellen« agítálnak, vagy a művészt, aki adott esetben kijelenti, hogy kritikusra, esztétára, történészre pedig semmi szüksége, hiszen művészettel a művész foglalkozik. A talán érthető, de értelmetlen és haszontalan ellenreakció erre a kizárás, önkényes kategorizálás vagy egyszerű – s gyakran tanácstalanságot leplező – elhallgatás. Tapasztalható persze az ellentett – de tudományos vonatkozását tekintve éppoly haszontalan – tendencia is: ál-mozgalmak kreációja, mesterséges, piacképző (galéria-) árfelverés, tartós múrózsaként reklámozott tiszavirág.

Még meglepőnek is mondhatnánk, hogy a konkrét műelemzésekre épülő művelése e tudományágnak nem kizárólagos, ha csupán az interpretáció (műelemzés és -értés) helyére/helyzetére gondolunk a diszciplínán belül: hiszen a művészettörténész eredendően (társadalmi szerepének eredete szerint) a műértő, aki »érti« (fel-, el- és megismeri) a művet – bár igaz, míg a specialista meg nem jelent, művészeket alkalmaztak ilyen szerepre is (lásd pl. Vermeer életrajzi adatait) – és közvetíti a (vásárló vagy reprodukciónéző) közönség felé. Azonban mikor a tudományszak óhatatlanul elméleti esszenciáját tekintjük, tehát hogy praxisa teória, könnyen érthetővé – ha nem is mindenkor megengedhetővé – válik az empíriától (= itt: műelemzés) függetlenül kifejlődő egzisztencia koncipiálása. Vélhetően e probléma sem merült volna fel a 20. századi művészeti gyakorlat funkcióváltása nélkül, melynek alapsajátossága az expanzió, a művészet illetékességi körének, határainak kiterjesztése, vagyis olyan funkcióváltás, mely a tudomány kereteit érintheti, illetve alkalmasít – és »innen« nézve illetéktelenül – szétzörni igyekszik. Hogy e provokációhoz bátorítást természettudományos paradigmaváltás(ok) szolgáltatnak, s hogy mellest egy jószívről még ki sem teljesedett »paradigma« változását ösztönzik, az más kérdés. A tudományosság történetileg úgy alakult, hogy nem szereti az ellentmondásokat, míg a művészet – különösen e században – szinte folyamatosan »ellentmond«: provokálva például épp a művészettel foglalkozó elméleti embereket.

Mondható, hogy e provokáció elsődleges célpontja az »empíriamentes« művészetteoretikus, aki nem ismeri föl, vagy egyszerűen eltekint attól, hogy tevékenysége mindeképp »elméleti«, még a legegyszerűbb hírlapkritika vagy kiállításmegnyitó esetében is, ezért folyton – a részben fenti művészeti jelenségtől megzavarodva – valami ettől független, esetleg ezen (szokott tevékenység-

gén) »túli« elmélet után kutat megfélekedve a műalkotásokról, miközben a teoretikus művész saját praxisa részeként konfliktusmentesen továbbra is műveket alkot – bármi is ennek a formája.

Mindezeket azért tartottam fontosnak előrebocsájtani, mert e kontextusban válhat talán leginkább világossá Beke László módszertani újítása, egyben válasza e helyzetre. Mikor azzal a javaslattal él, hogy a kritikus váljon művésszé, vagyis a művészi felvetésekre figyelve egyszerű formállogikai következtetéssel megtalálja a legkézenfekvőbb megoldást, azt, amely egyszerre veszi komolyan a megváltozott helyzet újdonságát és a szerepek hagyományait, akkor egy korábban nem ismert tudományos megközelítési módot dolgoz ki, az *alkotó interpretációt*. Mikor ennek nyomán a *voluntarista kritika* lehetőségéig jut, illetve *fikcióesszéket* ír, ezt már nem csupán a módszer kiteljesítéseként érzékeljük, hanem olyan lépésként, mely logikusan kapcsolódik Marcel Duchamp és Popper Leó – a kötetben idézett és egymástól első közelítésben oly távol esőnek látszó – nézeteihez: összekapcsolásuk, »teremtő félreértésük« relatív, megvilágító hatású, s egy igen bonyolult kapcsolatrendszer tesz megérthetővé. Eligazít nem csupán a művész-mű-befogadó hármasság tríviumnak is tekinthető körei közt, de a mestertanítvány-epigon-új (a régi tradíció szempontjából »dilettáns«) mester, valamint a »klasszikus mű« – egykorú befogadó, klasszikus mű-késői befogadó (tradicionális vagy »új« szemlélettel), »új mű«-klasszikus szemléletű új, vagy új szemléletű új befogadó, s akár jövőbeli mű/befogadó quadriviumában, időben zajló s nem épp árnyalatnyi különbségeket rejtő folyamatai között.

Tézisében a szerző úgy fogalmazza meg interpretációs technikájának újdonságát, hogy itt a művészetet olyan módszeres eljárásokkal vizsgáljuk, amelyeket maga a művészet javasol. Hozzátehető, illetve semmiképp nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt a tényt, *ahogy* ezen eredmények megszülettek, ami példa és bizonyíték arra, hogy lehetséges az új művészi folyamatokkal szinkrón új tudományos eredményt létrehozni, ez a – nem jungi értelemben vett – szinkronicitás azonban sajátos feltételrendszerben, különös visszacsatolások eredményeként történhet (valószínűleg) csak meg, melynek jellegét egy természettudományos példával próbálom érzékelhetővé tenni. Az *endofizika* állítása szerint a jelenségek törvényszerűségei egészen más képet mutatnak, ha az adott rendszeren belül (mintegy »belsőről«) vizsgáljuk őket, illetve kívülről, külső megfigyelőként írjuk le »ugyanazt«. A kétféle módszerrel kapott eredmény, törvényszerűség mindegyike – saját feltételrendszere keretei közt – »igaz«, ám adott esetben egymásnak teljesen ellentmondó lehet, holott »ugyanarról« szól. Hipotézisünk (melynek bizonyításától vagy cáfolatától most tekintsenek el), hogy »humán« (pl. művészettörténeti) tudományos relációban mindez egy kicsit másként, de szintén működik: mintha a »távoli« múlt jelenségeinek és tárgyiasult szellemi rendszereinek vizsgálatakor a külső – időben messze eső – szemlélő szinte mindig képes lenne cáfolni vagy integrálni az »egykorú« belsőnek tekinthető leírásokat, míg a jelenhez közeli, »kortárs« produktumoknál és folyamatoknál csak az »endo-« szemléletnek és magatartásnak lenne esélye – még ha ez akár az összes »kortárs«, kívülálló szempontú nézeteknek ellent is mond, és ha gyakran csak 20–50–100 év múlva, az akkori »kívülállók« számára derül igazán ki jelentősége, akik azután mindezt integrálják. (Néhány konkrét példával illusztrálhatjuk ezen állítást, mely egyúttal visszaül a műelemzés-

megújuló szaktudomány fent említett összefüggésére is: ilyen Feyerabend *Wissenschaft als Kunst* című munkájában Brunelleschi kísérletének, illetve Donald Preziosi *Rethinking Art History* című kötetének végén az athéni akropolisz elemzése, vagy Martin Kemp *The Science of Art* című munkája – de utalhatnék Hans Belting *Bild und Kult* című, a képek »művészet korszaka előtti« használatát új összefüggésben felmutató jelentős kötetére.)

Beke László munkája esetében arra kell rámutatnunk, hogy e kötet tanulmányainak nagy része jellegzetes példa az egyidejű, belső, szinkrón vizsgálat lehetőségeire: hozzátehetjük még, hogy a *most* felismert (tudományos) eredmény *már akkor* megszületett, vagyis legfinomabban fogalmazva sem ő volt késésben.

A szerző radikálisan új iránti fogékonyságának, intuitív kvalitáskészségének egyedüli versenytársa csak a tradicionális művészet/elmélet szakirodalmában való jártassága. A felismerhető és az ortodox akadémizmus, valamint az ultraanarchista művészi oppozíció képviselői részéről egyaránt méltányolható *paralelizmus* e máshol ritkán összehalálkozó szférák között olyan tanulságokkal szolgál, melyek mellett az opponens nem mehet el szó nélkül: a párhuzamosok ugyanis itt – másik térbeli nézőpontból tekintve – koordinátatengelyek. Olyan befogadástechnikai készséget indukálnak, mely e minőségében *már maga* interpretációs módszertant sajátítat el az olvasóval, tehát a tanulmányok tartalmának értő használatához ily módon is hozzásegít. A szerző által használt, illetve feltárt kulcskategóriák sok esetben interdiszciplináris módon átfunkcionáltak, korábban kötött fogalmi keretek. A popperi (Leó) félreértésemélet *infravékony* pajzsával felvértezve a műveket és művészeti törekvéseket úgy érti Beke radikálisan félre, hogy gyakorta az az érzésünk, nem(csak) jól, de *jobban* érti. Kiderül ez a *Reprezentációról* szóló tanulmányból például, mely címe szerint hozzászólás egy másik tanulmányhoz, s »belső« visszaulást tartalmaz egy Magritte-kép interpretációjának *codaként* való alkalmazása által, vagy a kötetben ezt követő *fikcióesszé* szövevéből, amely a »Lehetséges meta-kommunikáció?« címet viseli. Itt olvashatjuk, hogy (...) »szerencsés esetben a kritika a műalkotás interpretálásán keresztül átnőhet a világ interpretálásába, kritikájába, vagyis maga is műalkotássá válhat« (...), csakhogy ez a mellékmondat a tanulmányban úgy szerepel, mint amittől épp el kell tekintenünk – s így persze »metakommunikál«, hasonlóképp járva el, mint az e szövegben is idézett Marcel Duchamp a maga »művészeti együttathójával«, tehát a befogadó finomító munkájára bízva ennek felismerését.

Másik jelentős újdonsága e kötetnek az, ahogy a javasolt módszert használva művészeti kontextusba von és elemez sikerrel ettől távoli, vagy távolinak vélhető jelenségeket. Visszaulva és kicsit másként fogalmazva a »belső fizikájáról« mondottakat, láttuk, hogy – adott rendszert kívülről vagy belülről szemlélve – »ugyanaz« mást mutat, s mindkét konklúzió lehet »igaz«, csak nem egymáshoz képest, hanem »önmagában«. A szerző interdiszciplináris megközelítéseknel óhatatlanul egyfelől mint »kívülálló« lép fel (jelen esetben a »művészetén kívüli« jelenség, tény, dolog vonatkozásában) és itt – épp e pozíció révén – teremt kontextust, minthogy úgy »áll kívül« például a véletlenen vagy a szemiótikán, hogy közben másfelől – a művészet vonatkozásában – »belül« áll. A külső és belső ezen konkrét vagy hipotetikus egyesítése jól megfigyelhető a véletlengyűjtemény, véletlentanulmányok és a – tézisben kifejtett – véletlenmód-

szer analízisekor. A koincidencia mindezek kiindulópontja, mely persze némileg kapcsolódhat az aleatorikához (mondjuk mint zenei kompozíciós technikához például John Cage-nél, a I Ching közbeiktatásával), kevésbé mondjuk egy rnd-függvényhez vagy véletlenszám-generátorhoz, egyáltalán nem az akcidenchiához. Mit is csinál a koincidencia-gyűjtemény szerzője e több szempontból »gyanús«, az elmúlt néhány évtizedben mégis a legváratalanabb oldalról, a »szigorú« természettudomány felől (játékelmélet, fraktálok, kaoszktatás) »megtámogatott« jelenség (eset? történet? illúzió?) vizsgálatakor? Mindekelőtt a legkézenfekvőbb, egyúttal a legabszurdabb dolgot: gyűjti a véletlent s így adatbázisához jut anélkül, hogy feltétlen meg kellene mondania, »mi az«. A gyűjtött véletlenek a naplóban 100 pontos skálán értékelődnek. »A *Véletlenstratégia* ... olyan műalkotásmodellt teremt, mely kizárólag a rendkívüliség kritériumával viszonylag megbízhatóan értékelhető, rangsorolható.« – írja. A véletlenek kvalitása van tehát, úgy is mondhatnánk, ez lehet a közös nevező.

Ha a kaotikus folyamatok néhány jellemzőjére gondolunk – irregularitás, érzékenység a kezdeti értékre, jóslathatatlanság, non-linearitás –, olyan sajátosságokat emlegetünk, melyek felismerését csak egy korábbi, rendszeres és alapos adatgyűjtés (pl. időjárási megfigyelések) tette lehetővé, e nagy mennyiségű adat nélkül számítógéppel se fedezhettek volna fel semmilyen nem-véletlenszerű kapcsolatot. Meglepőnek is mondhatnánk, hogy az összefüggés legtöbb esetben kvalitatív: egy kaotikus attraktor például alakzat, egy monitoron megjelenő vagy lerajzolható forma, mely ábra sokkal távolabb áll egy hagyományos függvénygörbétől, mint mondjuk egy minimalista vagy szeriális grafikai mű ábrájától. Valószínűleg a művészettörténet tudománytörténété alakulásának Beke László által felvetett lehetősége első pillantásra haszontalannak tűnő gyűjtéssel fog kezdődni: az egyes szerzők milyen műveket láttak, hol, mikor stb.

Az eddigiekre alapozva nyugodtan jelenthetem ki, hogy Beke László *Művészet/elmélet* című köteté megfelel az itt kíváncsok formai eljárásoknak és tartalmi követelményeknek. Témaválasztásainak jelentőségét, helyességét legtöbb esetben az idő igazolta, új tudományos eredményeit hallgatói, olvasói és kollégái bizonyítottan használgák és fogják is használni. Egyértelmű tehát, hogy nem csupán a nyilvános vita kitűzését, hanem a kandidátusi fokozat odaítélését is a leghatározottabban javasolni tudom.”

Beke László válaszában először megköszönte az opponensek jóindulatát és merészségét, hogy munkája elbírálását vállalták.

„Tudom, hogy kényes volt a feladat – majdhogynem kétes –, hiszen egy olyan rendhagyó mű került eléjük, mely több tekintetben kikezdhetné egy még az itteninél is harcedzettebb tudományos minősítő bizottság tűrőképességét. Tudom azt is, hogy a tudományos vita helyett könnyen az etikai diskurzus mezőire terelhetném a hallgatóság figyelmét, ha a kelletténél erősebben ragadnám meg azt a fonalat, amelyet Marosi Ernő felvetett, az én tudományos magatartásbeli (ál)szerénységgel leplezett öntudomra virtuóz dicséretbe rejtett kritikával válaszulva. De akárhogy is próbálom palástolni afelett érzett örömet, hogy tisztelt opponenseim munkámat rokonszenvvel fogadták, egyúttal el kell ismernem, hogy ami annak újdonsága és esetleges érdeme, az egy ortodox tudományos megítélés szerint akár leggyengébb

pontja is lehetne. Nyíltan kimondom, hogy ez a mozzanat nem más, mint a tudományos módszerek művészeti megfontolásokkal, helyesebben az avantgarde művészetekből vett módszertani elvekkel, (s ha az »avantgarde« a hadászatról kölcsönzött terminus, akkor) taktikai megoldásokkal való elegyítése. Mindehhez a művészettörténet-tudomány, a művészettudomány és a legújabbkori kortárs művészet háromszöge teremtett kontextust. Szándékom szerint ezt a problémakört jelképezi a munkám címében elhelyezett »/« jel (Művészet/elmélet), melynek én – az értekezés téziseiben – négy olvasatát különböztettem meg: 1.) művészet és elmélet, 2.) művészet »és/vagy« elmélet [itt meg kell jegyeznem, hogy sajnos Marosi Ernő véleményének írásakor még csak a tézisek korrigálatlan kéziratát láthatta, ahol értelemzavaró módon »művészet és/vagy művészet« szerepelt], 3.) művészetelmélet, 4.) művészet mint elmélet – elmélet mint művészet. Marosi Ernő egy ötödik, redukciós olvasatot javasol – »művészet = elmélet« –, amelyet szívesen elfogadok, annál is inkább, mert rendkívül közel áll a 70-es években rám oly nagy hatást gyakorló konceptualista művészek, az ún. *Art and Language* csoport gondolkodásmódjához (hasoncímű folyóiratukat ők végül is *Art-Language*-re változtatták). A »művészet mint elmélet«: ez volt a korai (60-as, 70-es évekbeli) konceptualista művészek stratégiája. Az »elmélet mint művészet«: ez volt – és ez bizonyos értelemben ma is – az én próbálkozásom, a »művészet« szót itt nem kvalitatív, hanem módszer jelentésében használva. A Marosi által javasolt »művészet=elmélet« rövidre zárja, csaknem tautologikussá szűkíti a két terület egymáshoz való viszonyát, és ezáltal még csábítóbbá teszi – legalábbis számomra – azoknak az új jelenségeknek a tanulmányozását, amelyek természettudományos elméleti kontösben ugyan, de egyre inkább művészi-esztétikai igényrel lépnek fel. Ilyen, viszonylag új diszciplína például a szimmetriakutatás, de ilyen a másik opponensem, Peternák Miklós által említett játékelmélet, fraktálok, kaoszelmélet stb. is. Amint másutt már hivatkoztam rá, pontosan ez az az interdiszciplináris viszonyrendszer, amelyet Paul Feyerabend híres könyvében, a *Tudomány mint művészet*ben tárgyal. Másfelől, ezek azok a – többnyire a halmazelméletből, valószínűségszámításból – kiinduló diszciplínák, amelyek részben talán legitimálhatják »koincidencia-elméletemet«, azaz a véletlen-operációk alkalmazását a művészeti jelenségek interpretálásánál.

A művészet és az elmélet, illetve a művészet és a kritika viszonyának kérdése természetesen felvethető úgy is, mint a művész és a teoretikus, illetve a művész és a kritikus viszonyának kérdése. Peternák valóságos kombinatorikáját vázolja fel e fogalmak összefüggésének, illetve a variációs lehetőségeinek. Egy ponton különösen árnyalttá válik az általa felvázolt kép, amikor az »empíriamentes kritikus«-ról és a »teoretikus művész«-ről, illetve ezek konfliktusáról beszél, mint amelynek feloldásában az én törekvéseim is szerepet vállalnak. Marosi másképpen fogalmaz, de lényegében ugyanarról a dilemmáról beszél, amikor megkérdezi: »Nincs-e számára (ti. a művész szerepkörével azonosuló kritikus számára) adva egy másik lehetőség is, hogy ti. az önmaga és műve interpretációjára egyedül hivatott művész mellett történetként lépjen fel, a műalkotás autonómiáját visszavezetve a művészetnek mint történelmi képződménynek autonómiájára?« Itt figyelmeztet Marosi ismételt – és elismerem, jogosan – a történetiség kritériumára, s ezzel együtt az én radikálisnak szánt szabadság/felejtés-dia-

lektikámra. Előbb azonban egy szót arról, hogy mit jelent számára a »műalkotás autonómiája« – ugyancsak egy történeti kategóriát! Ezen az egy ponton vitatkoznék szívesen vele, hiszen számomra az autonómia inkább a műalkotás »Ding an sich« oldalához, tautologikus jellegéhez tapad, s ezt valóban csak némi erőszak árán sikerül megtönnünk az interpretáció segítségével. Ebben az értelemben maga a műalkotás nem feltétlenül, míg az interpretáció természetesen mindenképpen történeti jellegű! Vagy amint maga Marosi gondolja még egy lépéssel tovább az én felfogásomat: »az a műalkotás [értsd: az tekinthető műalkotásnak], amely egyáltalán [...] értelmezést indukál, s kívül esik a művészetben az, amelynek ez a képessége megszűnt, vagy szünetel]«. (Mellesleg, ez a felfogás a korszerű recepcióesztétikától sem teljesen idegen.)

Visszatérve a Marosi által felvetett történetiség-kritériumhoz: legyen tehát a művészettel foglalkozó – a művésszel azonosulva a művészettel foglalkozó – teoretikus egyszersmind történész? Netán aki egyszersmind azonnal elparentálja a művésszel szinkron kortárs-kritikus-önmagát?

Peternák Miklós ennek a helyzetnek a meglehetősen bonyolult voltát rendkívül találóan egy »endofizikai« hasonlattal szemlélteti, összevetve a »régi« művészettől »távol«, azon »kívül« elhelyezkedő művészettörténész és a »mai«, »kortárs« művészetben »belüli« kritikus pozícióit. Még azt a számomra meglehetősen hízelgő véleményt is kiolvasni vélem kritikájából, hogy munkásságomban mind a »külső«, mind a »belső« pozíció elfoglalására törekvés kimutatható.

Nevezhetjük Marosi Ernővel az önmagunkban(?) »másképpen gondolkodás« magatartását »életstratégiává« emelt iróniá-nak, ezt pedig »szeméremértő« (vagy legalábbis a közízlésbe ütköző)-nek, mégis – most irónia-mentesen – valamiképpen erre törekedtem bírálatra benyújtott munkámban, illetve eddigi munkásságom során: hogy tudniillik a jelenségek vizsgálatánál a történeti »külső« és a kritikai »belső« álláspontot egyaránt magamév tudjam tenni. A »másképpen gondolkodás« vagy újabban egyszerűen a »mátság« hangoztatása politikai diskurzushoz tartoznak, de vannak művészeti konkvenciáik is. És erre pusztán azért hívom fel a figyelmet, mert a művészet vizsgálatának módszereit, köztük is elsősorban az interpretációt állítottam gondolkodásom középpontjába. Azonban sem a művészetet nem tekintem homogén és monolit jelenségnek, sem az értelmezésének egyik vagy másik iskoláját egyedül érvényesnek. Az interpretációt, legyen az akár szinkron, akár diakrón interpretáció, befolyásolja hovatarozásunk: világnézetünk, állampolgárságunk, nemzetfelfogásunk, etnikumunk, szociális helyzetünk, műveltségünk, ízlésünk és számtalan más tényező – különösen ma, ebben a »posztmodern«-nek is mondott korszakunkban, melyben a szellemi és politikai irányzatok sokasága miatt oly nehéz eligazodni, az értékek annyira devalválódtak és a különböző áramlatok annyira összebonyolódtak. Ebben a helyzetben próbáltam a vizsgálat során egy tényezőt felerősíteni, a vizsgálat tárgyából, a művészetből magából levezetett módszert, egy *művészeti módszert* érvényesíteni. A művészet, illetve a műalkotás sohasem teljesen »tiszt« önmagánvaló – még ha szeretne is olykor azzá válni –, következésképp elvileg végtelen a szempontok száma, amelyekkel közelíthetünk hozzá. A tökéletes tautológiát nem a művészetben, hanem a művészetben túl kell keresnünk. (Hogy ezzel a kijelentéssel egy

másik nem tudományos – ezúttal metafizikai – távlatot is jelezzünk.)

Marosi Ernő nehezményezi, hogy a kötetem tanulmányai mellől hiányoznak az azok egykor néha viharos recepciójára vonatkozó jegyzetek, szerzői kommentárok. Álljon itt tehát befejezésül két megjegyzés, nem az egykori kultúrpolitikai-ideológiai botránykrónika lapjairól, sokkal inkább önkritikai, önironikus érzékemet (is) bizonyítandó.

Az első példa: 1995-ben egy fiatal művész, Szil István kiállított egy művet a Fiatal Művészek Stúdiója *Gallery by Night*-sorozata *A nagy számok törvénye* című, Tímár Katalin által rendezett kiállításán. A mű *A második vásárló* címet viselte, s az itt szóban forgó kötetemet mutatta be ready-made-ként, hátoldala felől láttatva annak bolti árát, és – a hátlapon vágott kis ablakon keresztül – lé-

nyegesen mérsékelt antikváriumi árát. A mű nyilvánvalóan kritikai recepciója egybeesett egy műalkotás születésével, amelynek során a művész vált kritikussá, egy szersmind igazolva ama feltevésemet, hogy – másfelől – a kritika művészetté válhat.

A második példa: Pernecky Géza – az egyik legjelentősebb élő magyar kritikus és teoretikus, akitől ugyancsak nem esik távol a »művészet/elmélet« eszméje – a közelmúltban megjelent tanulmányában megállapította, hogy *A műalkotás elévülhetetlenségéről* című írásom valószínűleg a leginveciózusabb az eddigi munkáim közül. Dicséretét ezúton köszönöm meg. A szóban forgó dolgozat az egyik legelső katalóguselőszóm, kötetem első írása 1970-ből.

Köszönöm, hogy meghallgattak, és tisztelettel várom a Bizottság döntését.”

KELÉNYI GYÖRGY „MELCHIOR HEFELE (1716–1794) ÉLETMŰVE” CÍMŰ KANDIDÁTUSI ÉRTEKEZÉSÉNEK VITÁJA

A vitát 1996. április 24-én, az ELTE Bölcsészkarának Tanácstermében tartották. Az első opponens Koppány Tibor volt:

„...A disszertációt – amelynek felépítését, s azzal együtt gondolatmenetét az elején levő tartalomjegyzék könnyen áttekinthető módon mutatja be – *Bevezető* című első fejezetében a témával kapcsolatos kutatástörténeti összefoglaló előzi meg. A szerző a felsorakoztatott irodalommal már ebben is jelzi, hogy Hefeletől működéséből nemcsak a magyarországi vonatkozásúak érdeklik, hanem mindaz, amit a továbbiakban az életművön belül Würzburgtól Szombathelyig tárgyal és felsorol. A bevezetésből az is kitűnik, hogy Kelényi György évek óta foglalkozik Hefeletel személyével és munkásságával. Az elmúlt években ő közölte először az általa bécsi levéltárban talált tervek közül II. Lipót diadalívének, az esztergomi primási levéltárból pedig a pozsonyi primási palotának eddig ismeretlen tervrajzait. Ahogyan azt a bevezetés végén olvasható indoklás elmondja, az újonnan talált tervrajzok és a sok előkerült új adat készítette arra, hogy összeállítsa Melchior Hefeletel személyéről és életművéről szóló monográfiáját, amelyre utoljára öltötte nyolc évtizeddel korábban tett kísérletet lényegesen kevesebb ismeret birtokában a pozsonyi Kemény Lajos. Itt, a bevezetés utolsó bekezdésében található meg Kelényi célkitűzése is: az összegyűjthető művek ismertetésén és elemzésén túlmenően a kor hazai építészetének, azon belül a művész és a megrendelő viszonyának bemutatása, valamint az általa is kiemelkedő jelentőségűnek tartott szombathelyi építkezésekkel kapcsolatosan a barokk püspöki székhelyek reprezentatív építészeti környezetének vizsgálata.

A rövid életrajzi fejezetet követően a szerző annak érdekében, hogy az általa tárgyalt művészt elhelyezhesse saját kora kereteibe, *Előzmények* címmel ad áttekintést Hefeletel pályakezdése idejének osztrák építészetéről. Itt ismerteteti azt a folyamatot, amelyben a 18. században a Habsburgok országainak építésze a nálunk III. Károly király néven ismert VI. Károly császár korának birodalmi eszméit reprezentáló, főleg olaszok és olasz iskolázottságú délnémet-osztrák művészek által képviselt architektúrájától a francia felvilágosodás szellemiségét tükröző, klasszicizáló barokkhoz, Mária Terézia korának a magyarországi emlékeken is jelentkező stílusáramlatáig eljutott. Ebben a folyamatban, amelyet Hefeletel művészete is jól képvisel, ő maga kiemelkedő jelentőségű helyet foglal el.

A tulajdonképpen eddig tartó bevezetés után a szerző sorra veszi Hefeletel működésének fontosabb helyeit, állomásait és emlékeit, a sonntagbergi zárándoktemplom berendezésétől – amely még az osztrák fénykori barokk felfogásában született, de már felfedezhetők benne a késői, a szombathelyi székesegyház berendezésén látható

klasszicizáló jelleg nyomai – az alkalmi építményekig. A sort a meg nem valósult tervek zárják, köztük a legnagyobb szabású, a bécsi Hofburg Kelényi György által felfedezett ideálterve, majd a kérdőjellel illethető, bizonytalan művek következnek, és az ilyen alkalommal szinte kötelező, kitekintő összefoglalás. ...

Miután Hefeletel teljes életművét Kelényi György disszertációjából ismerhettem meg, hozzászólni annak csak hazai vonatkozásaihoz tudok, azok közül is azokhoz, amelyekkel saját építészettörténeti kutatómunkám során találkoztam.

A disszertációból kitűnően a művész első magyarországi munkája a középkori eredetű győri székesegyház barokk átépítése volt. Az eddigi ismeretekhez viszonyítva a disszertáció eredményeként értékelhetjük annak felismerését, hogy a belső architektúra szerves folytatását jelentő berendezés, a főoltártól a szőszékig, valamint a templom külsején levő két oldalbejáráig minden késő barokk részletet Hefeletelnek tulajdonítsunk. Ezzel kapcsolatban szabad legyen e helyen felhívnom a szerző szíves figyelmét a valószínűleg általa is tudott, jóformán feltáratlan győri püspöki és káptalani levéltárra, amely további, Hefeletel ottani munkásságára vonatkozó forrásokat rejthet, bár tisztában vagyok vele, hogy a nem teljesen rendezett anyagban való kutatás milyen nehézségekkel jár.

A szerző a fertődi kastéllyal kapcsolatos, ezelőtt hosszú évekkel zajlott szakmai vitában olyan új gondolatokat vet fel, amelyek meggondolandó szempontokat vetnek fel a mai napig meg nem oldott kérdésben. Az akkori vitában Hefeletel szerzősége mellett lándzsát törő Voit Pál és a Hefeletel működését jelentéktelennek, nem számottevőnek tartó, sőt azt elvető vitapartnerek, elsősorban Garas Klára felfogása között Kelényi György felveti annak lehetőségét, hogy a kastély homlokzatainak alakítása tekintetében az átfogó építészeti gondolat szerzője valóban Hefeletel lehetett, s terveit az esetleg további építészektől rendelt tervekkel együtt Esterházy »Fényes« Miklós herceg udvari építészeivel, Johann Ferdinand Mödlhammerrel formáltatta a sokak által kifogásolt és észrevett anomáliákkal együtt összefüggő egészzé. Mindez konkrét adatok hiányában feltételes módon fogalmazott, de a kor építetői és építési gyakorlatát ismerve, feltételezhetően nem járhat messze a valóságtól. Egyébként éppen a szerző mutat rá, hogy hasonló folyamat játszódott le a Hefeletel és a megbízó Esterházy Károly egri püspök között vita tárgyát alkotó pápai főoltárral kapcsolatban is.

A pozsonyi és a szombathelyi palota, a szombathelyi székesegyház a szerző és elődei által olyannyira feldolgozott, hogy ahhoz az opponensnek hozzátenni valója aligha lehet. Valamennyivel és az előzőkkel kapcsolatban azonban van a disszertációnak egy olyan – szerintem

elég súlyos és további gondolatokra serkentő – észrevétele, amelyet a továbbiakban érdemes lenne részletesebben is kifejteni, ez pedig Melchior Hefele tanultságának és pályafutásának asztalos kezdése. Nem lehet véletlen, hogy első, seitenstetteni munkája éppen oltár tervezése. Kelényi György disszertációjában minden egyes munka esetében hangsúlyozza a berendezés, az oltárok, szószékek jelentőségét, sőt disszertációjának vége felé külön fejezetet szentel a művész szószékeinek.

A neulerchenfeldi szószék ismertetésénél így ír: »...Nem kételkedhetünk, hogy építész létére oltárok, szószékek tervezésével is foglalkozott, ... építkezéseinek a szobrászi munkákra nagy befolyást gyakorolt: a mesterembereknek az ő rajzai, modelljei alapján kellett dolgozniuk...« (135–136.). Kelényi György véleményét elismerve és tiszteltetben tartva úgy vélem, Hefele asztalos alapképzése és az azzal kapcsolatban szinte kötelezően megszerzett, szakirányú rajzoló tudása életművében alapvető jelentőségű volt. Az asztalos szót idézőjelmbe is tehettem volna, mert a szó a 18. században legkevésbé sem jelentette annak mai tartalmát, ahogyan ezt Kelényi György is tudja. Az akkori asztalos egyaránt tervezett és épített bútort és oltárt, szükség szerint asztalt, szekrényt vagy szószéket, s annak megvalósításában nemcsak gyalult, vésett, hanem faragott is, ha kellett díszítményt, vagy akár szobrot, amellet, hogy akár egy egész templom berendezésének készítését irányította. Mindehhez olyan mértékű stílári tudás, az építészetben való jártasság kellett, amely további gyakorlat után lehetőséget adhatott az építészet műveléséhez is. A 18. században, amint ezt éppen a szerző és az őt megelőző kutatók írásaiból tudom, az építészet formai ismerete, a klasszikus formavilág tudása éppen úgy kötelező volt az épületeket tervező és építész, építómester címet viselő, valójában kőművesmesteri képzettséggel rendelkező művész-mester, mint a berendezést tervező és készítő asztalos, a szobrász számára, mint a megrendelő, az építető számára. Az ezzel a tudással rendelkező Melchior Hefele éppen ennek érdekében tanította rajzra a bécsi nemesi testőrség tagjait. Mindezt kitérőként csupán azért éreztem hozzáfűzni valónak, mert annak ellenére, hogy mindezzel Kelényi György is tisztában van, egyrészt Hefele jelentőségének további oldalaira hívjam fel a figyelmet. Az a tény, hogy a művész maga tervezte az általa megtervezett épületek belső berendezését is, vagy több esetben csak az utóbbit, feltétlenül asztalos tanultságára vezethet vissza, illetve arra a korábbi gyakorlatra, amely a reneszánsz sokoldalú művészi gyakorlatából eredeztethető.

Visszatérve a disszertációra, annak fejezeteit a bizonytalan attribúciók felsorakoztatása zárja. Eredményeképpen fájó szívvel kell tudomásul vennünk, hogy a Szombathely-zarkaházi szép és Hefele stílusához oly közel álló Szily-kastélyt törölnünk kell a művész épületei közül, mégis örülnünk kell, hogy Kelényi György kutató munkássága nyomán ma már tisztán látható, mit is alkotott az akkori Magyarországon az osztrák késői barokk eme kiváló mestere. Befejezésül »Hefele, az építész« címmel rövid értékelő összefoglalás olvasható, a művész méltatásával. A mű végén található jegyzetanyag és bibliográfia annak bizonyítéka, hogy a szerző a szakirodalom teljes skálájának birtokában van. Annak eredményeit felhasználva és azt saját kutatásaival kiegészítve a magyarországi építészet történetét újabb ismeretekkel bővítette. Az utóbbit a hazai építésztörténeti kutatás kevésbé művelt területén érte el, s ezért munkája eddigi tevékenységének méltó folytatásaképpen hézagpótló jellegű.

Mindezekkel együtt a disszertáció, amely a formai és tartalmi előírásoknak egyaránt messzemenően megfelel, alkalmas arra, hogy eredményei nyomán a Magyar Tudományos Akadémia Tudományos Minősítő Bizottsága a kitűzendő nyilvános vita után arra megadja a művészettörténet-tudomány kandidátusának tudományos fokozatát. Javaslatomat annak reményében teszem meg, hogy Kelényi Györgynek a nem is távoli jövőben alkalma és módja lesz Melchior Hefeléről írott monográfiáját nyomtatásban közreadnia, s abban a disszertációban az előírások és terjedelmi határok következtében rövidre fogott mondanivalóját teljes terjedelmében és olyan részletességgel fejtheti ki, amint azt Hefele munkásságáról eddig megjelentetett közléseiben, illetve a kortárs Franz Antol Hillebrandtról szóló, önálló kötetében tette.”

A másik opponens, Dávid Ferenc szintén elismerő szavakkal kezdte hozzászólását:

„Melchior Hefele örülhet halálának bicentenáriumnak: annak, hogy Szombathelyen szép és gazdag kiállítás mutatja be élete munkáit, s nem kevésbé annak, hogy megtalálta monográfiáját Kelényi György személyében.

190 éve adta közre Johann Schauf Hefele életrajzát »Beyträge zu einer zukünftigen Kunstgeschichte von Ungern« címmel. A magyar művészettörténet azóta – ha nem is könnyen – létrejött, Hefele munkáiról is föltártak adatokat, de az összefoglaló értékelésnek – amelyre már Kazinczy biztatott – úgy látszik, csak most jött el az ideje.

Kelényi ennek a munkának két nagy fejezetét kerekíti historiográfiai bevezetéssel és az építész egyéniségéről szóló rövid összefoglalással kandidátusi disszertációjá. A dolgozat hagyományt követ: Garas Klára Maulbertschről, Kelényi Hillebrandtról, Voit Pál Pilgramról írott monográfiája után ez a negyedik, amely olyan 18. századi művészt dolgoz fel, akinek neveltetése, kultúrája és munkássága a Habsburg Birodalomhoz tartozik, s műveinek jelentős részét Magyarországon alkotta meg. A birodalom széthullása után az utódállamok tudósainak dolga s tisztessége, hogy ezeknek a műveknek a keletkezését, történetét, születésük környezetével alkotott kapcsolatát földolgozzák. Így van ez a nyelvi korlátok következtében, s így van (talán már nem sokáig) a határok következményeként is: a huszadik század kiváló körülményei közt a rendszeres levéltári munkára, a kitartó irodalmi föltárára alig nyílt módja hazája határain túl bárkinek is.

Hefele életművének érdemét Rudolf Guby a század elején fölismerte már; Szombathely, Pozsony és Győr meg Fertőd anyagának alapos ismerete híján csak vázlatot írhatott. Kelényi Györgynek is, aki öt-hat éve fogott Melchior Hefele munkásságának rendszeres föltárázába, segítségére volt a Hefele iránt Passauban oly hagyományos érdeklődés: müncheni disszertáns dolgozta föl a passauai püspöki palota keletkezéstörténetét. S persze az is, hogy az osztrák kutatás, az oly sok témában új szempontokat adó Renate Wagner-Rieger egy megjegyzése nyomán közreadta a mester két korai művét, a sonntagbergi templomberendezést, s a seitenstetteni apátság tervét.

Az a pályakép, amelyet Kelényi megrajzol, az elemzett művek tekintetében is új: a hetvenes–kilencvenes évek klasszicizáló fordulata oly kiválóan képviselő mesternek fontos korábbi műveit ismerteti, mintegy amazok ellensúlyául, s egyben magyarázatául. A kép az életmű két fázisának meggyőző elemzésével teljességet sugall, mégsem feledhetjük: a seitenstetteni apátság tervét 1764-ben megrajzoló Melchior Hefele 48 éves, s a kiváló

sonntagbergi munkák kevesek az addig eltelt évtizedek termésének.

A disszertáció első nagy fejezetét életrajzi vázlatnak nevezi Kelényi, s e szerény cím a szerző egyik kiemelendő sajátosságát jelzi: csak arról ír, ami szorosan tartozik a pályaképhez, s tartózkodik mindattól, ami művelődéstörténet, kultúrhistoria. A művészettörténet sajátos feladatkörére való szorítkozása a művek sorra vétele során még föltűnőbb. Ritka manapság ez a tartózkodás, s csak az egymást követő, s kiválóan fölépített elemzések mutatják meg, hogy e szakma sajátos eszközeivel, a tipológiával és az oly sokszor elparentált stíluskritikával milyen sokoldalú kép alakítható ki műről, művészről. Kelényi kiválóan ért a forrásolvasáshoz, s kiválóan ért az építészeti rajzhoz – ezúttal a pozsonyi palota tervváltozatainak sorra vétele, rendbeszedése, az építészeti gondolat alakulásának innen leolvasott képe a fő mutatója e tekintetben –, s van az építés körülményeivel kapcsolatos tapasztalata is. Ezek az elemzések megfelelő előfeltételei. A következő lépés azután a korszak építészeti kultúrájának, a kortársak által számításba vett mintaképeknek, a típusalkotó munkáknak a jó ismerete, amelynek alapján a minták a stíluspárhuzamoktól különválaszthatók, amelyek nyomán az összehasonlítások eredményesek lehetnek. Elvontnak tűnhet ez az interpretáció, mégis azonos a disszertáció ismertetésével. Kelényi ugyanis egy nagy művészettörténeti hagyomány folytatója, amely sajátos témájában különösen megalapozott: a 17–18. század osztrák művészetét századunk eleje óta vizsgálják eredményesen a stíluskritika módszerével. S hogy ezt megtehetik, annak oka a tárgyban rejtezik: a 17. század végétől az ausztriai, de különösen a bécsi építészetnek oly folyamatos a nyelve, oly sajátosan viszonylik a barokk építészet olasz hagyományaihoz, oly sajátosan reagál a kor francia vagy angol hatásaira, hogy minden igényes új mű egyben viszony is, válasz, igenlés, vagy ellentmondás.

Melchior Hefele műve is ebben a kontextusban született. Maga Hefele elméletileg képzett, könyveket és metaszeteket gyűjtő építész volt, aki oktatta is az építészetet, s élete végén traktátus írására készült. Würzburgban kezdte pályáját, az érett barokk talán legnagyobb, legösszetettebb Alpokon túli palotaépítkezésénél, amelyből kilátás nyílt a hagyományokra és az újdonságokra egyaránt. Első ismert munkái, a sonntagbergi főoltár és szószék mélyen gyökereznek az osztrák hagyományban, s szorosan kapcsolódnak a római művészet Bernini nevével jelezhető irányához. A szabad, mozgékony rokokó formálással szemben Hefele válasza nem francia ízű, hanem »alla romana«. Ebben a modorban gyökeresztik Hefele plaszticitása, amelyet leghűvösebben szerkesztett kései munkáinak részletformálásában is megőriz, s ebből származik oszloprendjeinek monumentális fölfogása, s ebből származnak baldachinszerű vezérmotívumai, amelyek oly meglepően hathattak volna a pozsonyi primási palota főbejáratánál (Melchior Hefele építész emlékkiállítás. Katalógus, Szombathely 1994, 10. 14.4.) s amelyek így is hatottak II. Lipót 1790-ben készült diadalkapuján.

Kelényi elemzései közül mint a magyar művészettörténet számára különösen fontosat kell kiemelnem Hefele fertői munkásságáról adott jellemzését. Voit Pál és Garas Klára véleményének szembenállása óta lebeg a Hefelére vonatkozó fertői adatok értékelése. Kelényi alapossága és stilisztikai fölkészültsége volt szükséges ahhoz, hogy a forrás pontos olvasatát meggyőzően egyeztesse az emlékekkel, s bizonyítsa: a kastély tizenegy ten-

gelynyi középrészének homlokzatát és az ehhez tartozó oszlopos galériát és fölépcsőt tervezte meg Hefele. S mert a szerző itt is szófukar, az építéstörténeti szituációt szükséges még egyszer körvonalazni. A Martinelli tervezte vadászkastélyt, illetve ennek két melléképülettel és bővített középrizalittal növelt együttesét Esterházy Miklós két nagy építési periódusban alakíttatta mai formájára. Az első periódus »vezérterve« az ismert madártávlati kép (MOL T.2. N° 1560.). Ennek alapján alakították ki a díszudvar alaprajzát, építették fel az íves szárnyakat, alakították egyemeletes lakóépületté a régebbi istállót és kocsiszínt, s eszerint építették ki azt a két íves homlokzatú épületrészt, amelyben egyik oldalon a fölépcsőház, a másikon a kápolna helyezkedik el. Ez a terv megtartotta a Martinelli-féle kastélyt, s az új melléképületek homlokzati architektúráját ahhoz igazította. Megépítésének befejezését a kastélykápolna oltárára és mennyezetfestésére kötött szerződések jelzik, 1764-ben.

Hefele 1765-ben a Martinelli-kastély elé tervezett új homlokzatot, s kétemeletes javaslatot bővíteni a corps de logist. Ezzel egy időben a csatlakozó oldalszárnnyakra is újabb emeletet tervezett. Az átalakítással a díszudvari homlokzat folyamatos beépítésűvé vált, sziluettjét az addigi magas manzárdtetők helyett alacsony, olasz arányú fedélszék elé húzott balluszteres korlátok és azok szobordíszé határozta meg. Az új középső homlokzat elé oszlopok hordozta galéria került, amelyre díszlépcső vezetett. Az új kétemeletes középrész teljesen megváltoztatta a kastély díszudvari és kerti megjelenését. Ezért Hefele nagy, színes, perspektivikus rajzon mutatta be az együttes új megjelenítését. Ez a terv nem azonos az ismert »vezértervvel«, és sajnos nem maradt ránk. A kialakítás lépcsői tehát nincsenek híján sem a helyrajzi, sem az épületszerkezeti logikának, sem pedig a megrendelő elképzelése értelmes változásának, »fejlődésének«.

A díszudvar megragadó tojás alaprajza nem Hefele ideája; egységesítése, s a kastély főtömegének a klasszikus villák megjelenésével rokon íze viszont igen. Ezzel valószínűleg Esterházy eredendő szándéka: a »Lustschloss« és a rezidenciális kastély eltérő ikonológiájának egyesítése. Ezt ismerték fel azok az egykorú látogatók, akik Eszterházát magyar Verszáliának nevezték. Voit nagyvonalú elképzelését Kelényi a lábára állította.

A disszertáció más, hasonló eredményeit elég röviden megemlítenünk. Hefele »életműve«, mert jelentős központokban jelentős műveket alkotott, az idők során, egyháztörténészek és helytörténészek buzgóságának eredményeként megnőtt. Kelényi alapos fölkészültséggel vizsgálja fölül ezeknek a javaslatoknak a jó részét, osztja lehetségesekre s hamisakra, állítja vissza az életmű valódi körvonalait. A pozitív eredményeket hozó példák közül a novai templomét érdemes megemlíteni, ahol egy nyilvánvalóan hibás attribúció fölülvizsgálata során Hefele egy hiteles szószékét határozta meg Kelényi. Azt viszont hiányolom, hogy nem vizsgálta meg azt a győri hagyományt, amely szerint az északi hajóban álló Mária-kegyeltárt is Hefele tervezte. Azok a formai hasonlóságok, amelyek például a seitenstetteni terv kapukompozíciója és az oltár között fönnállnak, nem zárják ki Hefele szerzőségét. A szombathelyi kiállítás nyomán még egy részlet tűnik föl: a sonntagbergi főoltáron a kegykép korántsem szokásos formálási kerete (Kat. 3.14.) igen közel áll a győri kegykép keretéhez. Ezt az oltárt Zichy Ferenc püspök 1767-ben készítette, nagyigényűen (az oltár elé temetkezett), s a székesegyház fölújításánál korábban. Ha az oltár Hefele művének bizonyulna az

alapos vizsgálat után is, az új irányt jelölne ki annak keresésében, hogyan jött létre a kapcsolat Hefelet és a győri püspök között, az a sorsdöntő kapcsolat, amely jóformán a teljes későbbi életmű kiindulópontja lett.

A győri székesegyház inkább rövid, a pozsonyi és szombathelyi építkezések terjedelmesebb elemzése nemcsak a művészettörténeti kontextus világos kifejtése miatt figyelemre méltók. Nagyon fontos, ahogyan Kelényi ezeket az épületeket a magyarországi építészet történetébe bekapcsolja, ahogyan azokat a korszak itteni építészeti viszonyai közé helyezi. A szombathelyi székesegyház földolgozása a disszertáció csúcspontja, itt sikerül a szerzőnek minden választott szempontját érvényesítenie, s az épületet egy kiemelkedő feladatra adott nagyigényű válaszként, fontos művészettörténeti teljesítményként jellemeznie.

Javasolom, hogy a Tudományos Minősítő Bizottság Kelényi Györgynek a kandidátusi fokozatot adja meg.”

A tárgyyszerű opponensi véleményekre Kelényi György szintén lényegretörően válaszolt:

„Először, úgy érzem, azt kell megindokolnom, hogy miért választottam azt a formát – az *œuvre-katalógusos* monográfiát – s az ahhoz tartozó kutatási módszert, amely a disszertációban megjelenik. Azt gondolom, hogy a kutatás módszerét elsősorban a szaktudomány helyzete, állapota határozza meg. Ez a helyzet pedig a barokk építészeti területén – a hatalmas, ismeretlen anyagot, a feltárássra váró kérdések sokaságát figyelembe véve – még mindig csak egy adatfeltáró monográfia megírását teszi lehetővé.

A magyar barokk építészettudományban a 20-as–30-as években – elsősorban Kapossy János, Révhelyi Elemér, Schoen Arnold és Pigler Andor munkásságának köszönhetően – hatalmas új forrásanyag, addig ismeretlen adat került napvilágra. Akkor úgy tűnt, hogy a nagy összefoglalások, a fejlődés történetének, az elvi törvényszerűségeknek, a meghatározó jelenségek megállapításának a kora is elérkezett, vagy legalábbis közel volt. Készültek is összefoglalások, de az igazi, nagyszabású szintézis megírására nem adódott lehetőség. Az 50-es–60-as években a topográfia-kötetek megírását kísérő levéltári és egyéb források feltárása azonban az új ismeretek újabb hullámát hozta és az sokszor az előző vélemények ártértekelését is megkívánta.

Az összegyűlt hatalmas mennyiségű adatanyag ellenére azonban még mindig nem érkezett el a nagyigényű összefoglalások megírásának az ideje. Nemcsak a még el nem készült topográfia-kötetek – illetve a vonatkozó régiók – műemlékeire irányuló levéltári kutatások hiánya miatt, hanem azért, mert a már ismert, többé-kevésbé elfogadott adatok, a forrásokból összeálló műalkotás-történetek sem mindig biztosak, az életművek pedig nem mindig megalapozottak vagy megnyugtatóan feltártak. Gondolok a Fellner-életműre, amelynek összefoglalása néhány évtizede még lehetőnek látszott, ma már azonban több problémával járna; vagy éppen a fertődi Eszterházy-kastélyra, amelyre komoly forrásfeltáró munka irányult s a mesterkérdés megoldásához a szellemes ötletek, a nehézségeket áthidaló elképzelések sem hiányoztak. Továbbra is maradtak azonban nagy fehér foltok a magyar barokk építészettörténetben. Ebben a helyzetben a kutató számára elsőrendű feladat hogy az építész-egyéniségekhez, s általuk az épületekhez adatok feltárással jusson közelebb. Az *œuvre-katalógusos* monográfia-forma azért látszott e célra a legmegfe-

lelőbbnek, mert így az egyes művek elmélyültebb megvilágítására, a hiányzó adatok feltárássára és a művek genezisének, morfológiai sajátosságainak, stíluskapcsolatainak megvilágítására egyaránt sort lehetett keríteni. Az osztrák művészettörténet-írásban – amely mindig sokkal kedvezőbb lehetőségekkel rendelkezett, mint a magyar – évtizedeken át szintén a monográfiák megírása jelentette a kutatói munka súlypontját. A két Fischer von Erlach, Hildebrandt, Prunner, Steidl vagy a festők közül Bartolomeo és Martino Altomonte, illetve mások monográfiái jól bizonyítják e tényt. Nem véletlen az sem, hogy az osztrák művészettörténet-írás legutóbbi nagy vállalkozása, Hellmut Lorenznek Domenico Martinelli munkásságával foglalkozó, 1991-ben megjelent kötete ugyanazt a monografikus formát választotta, amely Sedlmayr Johann Bernhardt Fischer von Erlachról és Grimschitz Johann Lucas von Hildebrantról írott monográfiája – tehát az 50-es évek vége – óta máig változatlan s amely formát magam is igyekeztem követni. Célszerűnek látszik tehát nálunk is előbb a nagyobb egyéniségek életművét tisztázni, s ahhoz igazodva, azzal összefüggésbe hozva lehet majd a fejlődésbe beilleszteni a többi alkotást.

Melchior Hefelet építészeti szerepéről, jelentőségéről eddig sem volt vita a kutatásban, de e jelentőséggel nem állt arányban az a régi és rövid összeállítás – Kemény Lajos 1915-ös írása –, amely a monográfia szerepét töltötte be és az életmű fontosabb állomásainak felsorolására vállalkozott. Bár azóta az építésze vonatkozó ismereteink jelentősen gyarapodtak, újabb életrajz nem született. Ezért vállalkoztam az életmű összeállítására s a műfaj fentiekben jelzett előnyeinek kiaknázására. Utólag megértette vállalkozásom jogosságát a kézirat leadása után megnyílt szombathelyi Hefelet-kiállítás, amelynek szép anyaga nagy sikert aratva bizonyította a mester időszerszerűségét, épületeinek, városképi együtteseinek értékét, mai környezetünkben mutatkozó nagy szerepét.

Opponenseim konkrét javaslataira válaszolva először Dávid Ferenc megjegyzésére reagálok. Kézinfekvőnek látszik az a feltételezése, hogy a győri Mária-oltár is Hefelet életművébe sorolható. Az oltár Zichy püspök alapítása, 1767-ből. Mesteréről az alapító dicsőségét hirdető források egyáltalában nem tesznek említést – de ez a korabeli források ismeretében nem jelent okvetlenül negatív bizonyítékot. A megfigyelés, hogy a keret, az építészeti struktúra rokon a sonntagbergi terven láthatóval, teljesen meggyőzőnek látszik és elfogadható. Hozzáteszem, hogy a két variáns közül a bal oldali jöhet szóba, mert csak azon áll diagonális tengelyben a két oszlop, míg a másikon frontálisan. Nem beszélhetünk azonban teljes azonosságról, mert a győri oltárarchitektúra sokkal gazdagabb: oszlopok, pilaszterek szinte zsúfolt együttese, míg a sonntagbergi csak 1–1 oszloppal alátámasztott gerendázatot mutat. Érdekes módon, utóbbi is 1767-re datált, s így a két mű hasonlóságát az időbeli egyezés is magyarázza. Amennyiben a győri oltár tényleg Hefelet alkotása – mint látszik –, úgy az a székesegyház restaurálása előtt mintegy próbadarab lehetett a püspök számára, az építész képességeinek megállapításához. Ezt feltételezte egyébként már Bedy Vince is a győri székesegyház történetéről írott könyvében.

Sajnos, győri levéltári kutatásaim nem jártak eredményel sem erre az oltárra, sem a restaurálás egészére vonatkozóan. Lehetséges, hogy a káptalani levéltárban van forrásanyag, de a levéltár rendezetlensége miatt csak jelentéktelen utalásokat sikerült találnom (így például 1772-ből egy számlát, amelyen Hefelet 51 forint átvételét

igazolta »pro parte statuari«). A káptalannak pedig mindenképpen volt szerepe az építkezésben, amelyet, úgy tűnik, külön költségkeretből finanszíroztak s az összegek nem az évi gazdasági elszámolásokban keresendők. Lehetséges tehát, hogy az elszámolások egyes kanonokok irataiban, talán családi levéltáraik őrzési helyén található. Erre egy előkerült, s a disszertációban nem említett adatból következtek: a Kruplanicz-család levéltárából (a Magyar Országos Levéltár kamarai anyagából) került elő az a forrás, amely szerint Dávid András, a püspöki uradalom provisor a Maulbertschnek, a győri székesegyházban végzett munkájáért 1772-ben – tehát a Hefe-féle restaurálás-átépítés során – 1064 frt-ot utalt ki. Az akta tehát meglehetősen távolra került attól az anyagtól, amelyre vonatkozik. A források feltárását a Zichy-család levéltárának átnézésével is megkísérletem, de Zichy Ferenc püspök gazdasági iratanyagában egyáltalán nem szerepelt az építkezés ügye. Nem jártam sikerrel a szombathelyi *Jaurinensiával* sem, azzal az iratanyaggal, amelyet Szily püspöki székhelyére vitt magával. Remélhetőleg a levéltárak rendezése során a győri források is előkerülnek és majd hozzáférhetővé válnak. ...

Örülök, hogy opponenseim egyetértettek azzal az értelmezéssel, amelyet a fertődi kastélyra vonatkozó Hefe-források alapján megfogalmaztam. Úgy érzem, ez azért sikerült, mert prekoncepció nélkül közelítettem a kastély építéstörténetéhez és a levéltári adatokhoz – sem eleve elfogadni, sem elutasítani nem akartam Hefele szerzőségét vagy legalábbis az építkezésben való közreműködését. Így a mester tervezői szerepét csak arra a részletre vonatkoztattam, amely az egyértelmű forrás alapján lehetséges volt: a homlokzat középrészére és a schönbrunnira emlékeztető lépcsőzetre.

Igazat adok annak a véleménynek is, amely Hefele stílusát inkább a római barokkhoz kapcsolja, s a Bernini műveiből kiinduló plasztikus, mozgalmas all'antica stílus egyik változatának tekinti. Ez akkor nem volt magától értetődő, hiszen a hivatalos építészet – pl. Paccassi és Franz Anton Hillebrandt – inkább a francia mintákhoz igazodó késő barokk felfogást követte. Jó lenne tudni, hogy volt-e szerepe ebben a római jellegű klasszicizáló késő barokk ízlésben a magyar főúri-főpapi megbízóréteg közismerten római művészi igazodásának is, esetleg csak Szilynek, aki az egykori Savariában lévő püspöki székében különösen közel került egy császárkori antik város emlékeihez. Ebben a kérdésben még – megfelelő források hiányában – további kutatások szükségesek.

Nagyon érdekes felvetés Koppány Tiboré, hogy összefüggés van Hefele asztalos alapképzettsége és a berendezések tervezésében mutatott magas fokú művészi képességei között. Még hozzá általánosítható összefüggés, amely nem csupán Hefele oltárainak, szószékeinek és egyéb faragványainak magas művészi színvonalát magyarázza, hanem általában véve a faragás, az építészeti rajz gyakorlata és a tervezés közötti kapcsolatra utal. A »stílusos tudás, az építészetben való jártasság« alapján tehát tervezői gyakorlatra is alkalmassá válhat egy-egy jobb képességű mester.

Ez Hefele esetében mindenképpen így van, de továbbra is úgy vélem, hogy a tervezői és szobrászi munka

együttes irányítása azért valósulhatott meg, mert a 18. századi építkezéseken mutakozó hierarchia az építésznek irányító szerepet, meghatározó jelentőséget biztosított. Nemcsak azért, mert mintegy »fővállalkozóként« ő állt kapcsolatban a többi mesterrel, ő választotta ki és szerződtette le a mesterembereket, hanem mert a szerződésekben többnyire kikötötték, hogy az oltárkészítő asztalosnak, szobrásznak az építész rajza vagy modellje alapján kellett munkáját elvégeznie. Nemcsak Hefele, hanem Hillebrandt szerződéseiben is rendszeresen előfordul ez a kitétel. Az oltár architektonikus elemeit tehát mindenképpen, s a szobrok esetében az elhelyezést, a mű plasztikai hangsúlyait, a körvonalakat vagy az összformát mindig a tervező határozta meg. Vagyis úgy foglalnám össze, hogy Hefele nem azért tervezett szószékeket és oltárokat, mert asztalosként és rajzolóként jó érzékkel bánt a faragott formákkal, hanem azért, mert ez a kérdés akkor az építész felügyelete, ellenőrzése alá, s gyakran a feladatkörébe tartozott. Mindezek alapján átfogalmazni vélem azt a tételt, amely a magyar barokk kutatásban a *Tervek, mesterek és a mű* című Voitanulmány óta meghonosodott, vagyis egy-egy feladat elvégzésekor nem a különböző művészeti ágak képviselőinek egyenrangúságát hangsúlyoznám, hanem a belső tér egységes arculatának kialakításáért felelős építész vezető szerepét.

Azt az opponensi figyelmeztetést is jogosnak vélem, hogy Hefele életrajza s így valószínűleg életművének egy része még nem tisztázott. Hiszen első jelentős műve, a sonntagebergi főoltár után mintegy tíz évig szinte semmit sem tudunk róla, s amikor seittensteteni tervét elkészíti, már 48 éves. Ezekről az évekről vagy évtizedekről egyelőre nem került elő forrás vagy olyan adat, amelyből hipotézist felállíthatnánk. Azt is el kell vetnünk, hogy azért nem tudunk a mester 50-es–60-as évekbeli tevékenységéről eleget, mert ekkor »csak« rajztanár volt a Magyar Nemzeti Testőrségnél. A Hadtörténeti Intézet iratanyagából ugyanis az derült ki, hogy ez – legalábbis a 60-as években – nem lehetett nagyarányú elfoglaltság, mert a rajztanulás nem játszott komoly szerepet a testőrök képzésében. Remélem, mindezekkel sikerült opponenseim megjegyzéseit maradéktalanul megválaszolni s e válaszokat elfogadják.

Végül, de nem utolsósorban szeretném megköszönni mindkét opponensnek disszertációmmal kapcsolatos megjegyzéseit és tanácsait, amelyek egy esetleg megjelenésre kerülő Hefele-monográfia számára biztosan hasznos segítséget és útmutatást jelentenek majd. Hefele mint Bécsben keveset dolgozó építész még nem keltette fel az osztrák művészettörténet-írás figyelmét. Az 1994-ben megjelent Christoph Bertsch-tanulmány, az idén kiadott Liselotte Popelka-kötet a 18. századi efemer architektúrájának és a Habsburgok castrum dolorisainak két kiváló, alapos interpretációja. Egyik szerző sem említi azonban mesterünket, akinek pedig három alkotása is készült ebben a műfajban, Bécsben s mindegyiket viszonylag jól hozzáférhető forrásokkal lehet dokumentálni. A monográfia megírása tehát, úgy tűnik, a magyar kutatás feladata lesz. Szép feladat, amelyet szeretnék majd elvégezni.”

BUZÁSI ENIKŐ: „EGY ARCKÉPFESTŐ PÁLYA KERESZTMETSZETE: MÁNYOKI ÁDÁM (1673–1757)” CÍMŰ KANDIDÁTUSI ÉRTEKEZÉSÉNEK VITÁJA

Buzási Enikő kandidátusi értekezésének vitáját 1996. június 5-én tartották a Duna Palotában. A bevezető formáságok után először Garas Klára akadémikus olvasta fel opponensi véleményét:

„Hiánypótló, fontos munka a jelen disszertáció, értékes gyarapodás a régi magyar művészet körében viszonylag ritka feldolgozástípus, a művészmonográfiák területén. A 19. századot megelőző idők magyarországi művészetével kapcsolatban eddig csak kivételesen került sor – néhány monográfia és disszertáció esetében – az egyedi alkotói munkásság, a jelentős művészegyenységek bemutatására. Ennek természetesen megvannak a maga sajátos történeti okai; a mesterek többnyire sok országra kiterjedő, nehezen követhető tevékenysége, a fennmaradt emlék- és forrásanyag töredékes, hiányos volta stb. komolyan megnehezítette az ilyen jellegű feltárásokat. E problémák Mányoki Ádám *œuvre-jének* tudományos feldolgozása kapcsán is jelentkeznek, a kutatásoknak Szokolyától Berlinig, Hollandiától Lengyelorszáig hatalmas területre, számos országra, városra, gyűjteményre, levéltárra kellett kiterjednie. A szerző ezen a téren igen eredményes munkát végzett. A rendszeres feltárás alaposságát bizonyítja többek közt, hogy sikerült az eddig egyetlen összefoglaló munka, Lázár Béla 1933-ban megjelent Mányoki-könyvének anyagát tetemesen kibővíteni, új elemekkel gazdagítani. A hatvan esztendővel ezelőtti kiadványt kétségtelen érdemei ellenére is jócskán meghaladta az idő mind feldolgozási módszereit, mind szemléletét illetően is. Az új feldolgozás jelentős előrelépés ebben a tekintetben is, a szerző korszerű művészettörténeti módszerekkel és szemlélettel, az egyetemes művészi fejlődéssel szerves kapcsolatban elemzi Mányoki munkásságát. A par excellence portréfestő Mányoki pályájának és *œuvre-jének* bemutatása egyben módot ad a különböző portrétypusok, az udvari, polgári, historizáló stb. portré típusainak taglalására, a nemzetközi kapcsolatok, stílushatások, mintaképek érvényesülésének részletes és pontos feltárására.

A kétkötetes munka első része a korábbi irodalmat és kutatási eredményeket tartalmazó bevezetés után Mányoki pályafutását és életművét tárja az olvasó elé időrendi sorrendben, nyolc fejezetben. A különböző működési helyekhez kapcsolódó tagolás úgy tűnik, bizonyos egyenetlenséget mutat, a korai időszakok bemutatása bővebb, részletesebb, az 1731-ig terjedő időre hét fejezetben mintegy száznegyven oldal jut, az 1731 utáni késői időszakra, Mányoki utolsó huszonöt esztendejére, mindössze egy fejezet húsz oldala. Ezt a jelentős eltérést részben az a körülmény magyarázza – mint arra a szerző is rámutat –, hogy az új kutatási eredmények éppen a korai időszakokra vonatkozó ismereteinket gyarapították, de kétségkívül összefügg Mányoki pályájának alakulásával, hanyatlásával is.

A szerző kutatásai mindenképpen igen széles területet és gazdag anyagot fognak át. A több országra kiterjedő levéltári kutatások, az egykorú írott források alapos feltárása, a gyűjtemények gondos átvizsgálása tette lehetővé a munka második részének, az *œuvre-katalógust* tartalmazó kötetnek a létrejöttét. Ez a rész összesen 335 tétellel foglalkozik, ebből 280 a Mányokinak tulajdonítható alkotás – 109-cel több, mint a Lázár Béla könyvében számon tartott mű. Alapos elemzéssel kerülnek bemutatásra az eddigi téves attribúciók, a korábbi irodalomban indokolatlanul feltűnő Mányoki-meghatározások. Az *œuvre-katalógust* megfelelő névjegyzék és bő illusztrációs anyag egészíti ki.

A téma és a feldolgozás fontossága miatt úgy gondolom, érdemes e vázlat után behatóbban is foglalkoznunk a disszertáció tartalmával, megállapításaival, kérdéseivel. Igen fontosnak tartom, hogy a szerzőnek mindvégig sikerül Mányoki munkásságát az egyetemes művészet korabeli összképébe kapcsolni, stílusfejlődésének szálait az európai hatások bonyolult együtteséből kibogozni. Ez már csak azért is fontos feladat, mert Mányoki folyamatosan az európai festészet nemzetközi porondján működött, Salzdahlumban és Berlinben, Szászországban vagy Lengyelországban, Bécsben vagy Pozsonyban az uralkodóházak és vezető udvari körök, meghatározó társadalmi rétegek művészi elvárásaival került szembe. Azon kevesek közé tartozik a régmúlt magyar festői közül, aki lépést tudott tartani a legkorszerűbb törekvésekkel, nem elszigetelten, hanem a kor jeles mestereivel állandó kontaktusban bontakoztathatta ki tehetségét. A szerző igen nagy súlyt fektet az összefüggések feltárására, s Mányoki pályafutásának kezdeteit, az első impulzusokat a konkrét példák következetes elemzésével állítja az előtérbe. Néhány korai festmény azonosításával, az eddig ismeretlen, vagy félreismert berlini tiszti arcképsorozat hitelt érdemlő bemutatásával (1706–1707) nemcsak számottevő gyarapodást hoz az eddigiekben regisztrált Mányoki-művek együttesébe, egyszersmind szélesebb és biztosabb alapot teremt a festői stílusfejlődés nyomon követéséhez, az egymásra épülő, egymást kiegészítő vagy felváltó hatások, mintaképek felsorakoztatásában. Így kerül sor folyamatosan a Berlinben majd Drezdában megismert mintaképek, a francia példák, elsősorban Largillière, majd Antoine Pesne, Louis de Silvestre és Mányoki kapcsolatának elemzésére, a munkamódszerekben, kompozíciós elgondolásban, a modell beállításban, a kellékek és anyag kezelésében mutatkozó összefüggések esetenkénti konkrét feltárására. Az egymást követő működési helyszínek, az eltérő környezet követelményei fontos szerepet játszanak ebben az összefüggésben, s elkerülhetetlenül bizonyos egyenetlenségek, hézagok származnak abból a tényből, hogy a pálya bizonyos szakaszairól viszonylag kevesebb adat vagy mű áll rendelkezésre.

kezésünkre. Fontos ebben a tekintetben, amit Buzási Mátyóki és Rákóczi fejedelem kapcsolatáról meg tudott állapítani, értékes kontribúció a fejedelmi pár portréinak pontosítása, történeti értékelése. Mátyóki tevékenysége Magyarországon, útja Berlinbe és Hollandiába Rákóczi megbízásából úgy érezzük, még így is számos kérdést hagy megválaszolatlanul s ezekre, valamint a Rákóczi-emigrációt követő változásokra csupán további levéltári anyag felbukkanásától várhatunk esetleges bővebb tájékoztatást. Mind a történeti háttér ismerete, mind a fennmaradt anyag és elérhető dokumentumok gazdagsága szempontjából a legtekintélyesebb résznek Mátyóki drezdai, szászországi munkássága mutatkozik. Az udvari megrendelések, a megbízók és ábrázoltak, a konkrét munkafeltételek és arcképsorozatok (pl. a pillniti szépséggaléria stb.) vonatkozásában a szerző igen jelentős kutatásokat folytatott és sikerült ezt a területet a lehető legszertelebbről alapokon feltérképeznie. Az eddigiekben ismerteknél jóval több, összesen 66 ebben a körben jegyzett festményről adhat számot, jöllehet ennek egy része az idők során elkerült Drezdából, elkallódott vagy – mint arra a szerző utal – mindmáig hozzáférhetetlen külső raktárakban lappang.

Mátyóki drezdai munkássága – részben a kortárs kritikusk, Christian Ludwig von Hagedorn beszámolója alapján – a régi és újabb nemzetközi szakirodalomban is bizonyos figyelmet kapott, s a dessau és lipcsei munkái nagyobbára a korabeli metszetek révén szélesebb körben váltak ismertté. A következő periódust, a drezdai udvari szolgálatot megszakító bécsi – prágai? – és magyarországi tevékenységet 1723 és 1731 közt már jóval hiányosabban tudjuk nyomon követni. Tulajdonképpen meglepő, hogy éppen a festő közelebb eső tartózkodásáról és műveiről sikerült keveset megtudni. A bécsi arcképek, Mária Anna és Mária Terézia főhercegnőkről festett 1723 évi portrék keletkezési körülményeit, Mátyóki esetleges bécsi udvari kapcsolatait a disszertáció sem tudta feltárni. Hiányosnak érzem ebben az összefüggésben a közép-európai-délnémet arcképfestőkör bemutatását s úgy gondolom, mindenképpen bővebben kellene szólni arról a Kupezkyről, akinek eredete, pályája, fejlődése számos ponton mutat párhuzamot Mátyókiéval. Nem véletlen, hogy műveiket egyes esetekben összetévesztették (l. pl. az ún. *Donauer-portrét* Budapesten) s számos esetben találkozunk oeuvre-jükben hasonló motívumokkal, rokon felfogással. Nyitott – s megválaszolásra váró – kérdés, hogy volt-e tudomásuk egymásról, s feltételezhető, hogy Mátyóki találkozott Kupezky egyik vagy másik művével, a Kupezky-metszetreprodukciókkal. Hasonlóképpen talán érinteni lehetne ebben a témakörben néhány további magyarországi származású emigráns portréfestőt, akikkel Mátyóki pályafutása során esetleg kapcsolatba került: pl. a pozsonyi születésű Michael Schröckköt, aki Mátyókival kb. egy időben, 1698–1706 között Berlinben dolgozott, vagy a Besztercebányáról származó Samuel Gottlieb Hanritsot (Heinrich), aki Berlinben és Braunschweigben (1726) festett portrékat. Ezek a vizsgálódások s az esetleges további feltárások az ausztriai és csehországi környezetben talán elvezethetnek ahhoz, hogy Mátyóki második magyarországi tartózkodását s késői munkásságát jobban megismerhessük. Mint azt már előljáróban említettem, a disszertáció e kérdéseket tárgyaló két utolsó fejezete viszonylag rövidre sikerült, s jöllehet a szerző igyekezett minden hozzáférhető dokumentumot hasznosítani és minden említett és fellelhető művet azonosítani, a szóba jövő anyag így is gyér, s a

fennmaradt Podmaniczky-, Ráday-, Jeszenák- stb. portrék létrejöttének körülményeiről, feltételeiről keveset lehet megállapítani. Sok minden elveszett ebből az időszakból s a Magyarországon készült alkotások esetében a metszeten történő megörökítéssel sem igen számolhatunk. A kör, amelyben Mátyóki idehaza dolgozott – mint arra a szerző is utal – meglehetősen távol állt az irányadó és domináló köröktől. Az elszigeteltség, a hagyományokhoz való kötődés, a családi arcképgalériák meghatározó adottságai a művek stíluskarakterét is meghatározza, az erre vonatkozó elemzéseket a kötetben helytállóan és meggyőzően érezzük. Talán kiegészítőné az összképet, ha valamivel többet megtudhatnánk a sajátos működési körülményekről, miként tevékenykedhetett az idegenből jött festő a 18. század első felében még szigorú hazai céhszabályok közt, milyen lehetőségei és engedélyei voltak, hiszen az udvari festői rang, az udvari mentesség – a „Hofbefreiter” státus – a hazai körülmények közt aligha érvényesülhetett. Esetleg városi peres iratok (pl. Debrecen) nyújthatnak támpontot ebben a vonatkozásban. Ellentétben a magyarországi tartózkodással, a legutolsó periódusra, Mátyóki 1731–1757 közötti drezdai munkásságára vonatkozóan bőségesen állnak rendelkezésünkre dokumentumok, hivatalos iratok és egykorú beszámolók egyaránt. Ezekből – részben Hagedorn személyes beszámolója, a hagyatéki leltár stb. alapján – a szerző plasztikus, bár némiképpen sommás képet ad a késői munkásságról s azokról az impulzusokról, amelyek ezekben az időkben érik Mátyókit, Balthasar Denner, Christian Seybold, Christian Wilhelm Ernst Dietrich művészi tevékenysége nyomán. A történelmi változások, új stílustörekvések egyértelműen elszigetelődéséhez, hanyatláshoz vezetnek s nem kis mértékben hozzájárulnak ahhoz, hogy Mátyóki oeuvre-je az utókor számára már hamarosan nehezen hozzáférhetővé vált, részben ismeretlen maradt.

A disszertáció második kötete, a teljességre törő oeuvre-katalógus éppen ezért különös jelentőséggel bír. Az első ilyen rendszeres összeállítás, mely minden lényeges adatot tartalmaz: a kép tárgyát, az ábrázolt személyére vonatkozó főbb adatokat, az anyagot, méreteket, lelőhelyet, feliratokat, a művek keletkezésének dátumát és körülményeit, a létező változatokat, a vonatkozó irodalmat stb. Problémát jelent azonban s a katalógus használatát megnehezíti a minuciózus és indokolatlan tagolás hét különböző kategóriára: A. szignált, illetve a drezdai leltárkönyvekben bejegyzett és fennmaradt művek, B. hagyományos attribúciók, C. újabb attribúciók és a művészettörténeti irodalomban Mátyókinak tulajdonított művek csoportjára, D. a levéltári és gyűjteményi forrásokból, illetve E. a metszetekből ismert alkotásokra, F. árverési adatokból és említésekből ismert művekre s végül G. a téves attribúciókra. Ez a tagolás igen gyakran átfedésekhez, ismétlésekhez vezet, szinte lehetetlenné teszi az eligazodást. Publikálás esetén mindenképpen kívánatos lenne ebben a vonatkozásban az egyszerűsítés, összevonás legalábbis két folyamatosan áttekinthető kategóriába.

Ami mármmost az oeuvre-katalógus tartalmát, anyagát illeti, ahhoz, úgy tűnik, alig van hozzátenni való. A szerző figyelmét idehaza és külföldön szinte semmi sem kerülte el. Inkább csak a teljesség és érdekesség kedvéért említenék néhány kiegészítő adatot, gondolatot:

Mátyóki híres fiatalkori *Önarcképével* (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria) jelentőségéhez mérten behatóan foglalkozik a szerző, részletesen taglalja az ábrázolástípus eredetét, kapcsolatait. Úgy gondolom azonban, min-

denképpen említésre szorul ennek kapcsán az a Kupezkynak tulajdonított festmény a debreceni Déri Múzeumban, mely a hagyomány szerint a fiatal Mányoki Ádámot ábrázolja. A kép nem Kupezky műve, s a palettával, ecsettel ábrázolt fiatal festő bizonyára nem Mányoki, a képtípus, a viselet a nyitott inggel, sapkával viszont kétségtől rokon a Mányoki-önarcképpel s így említése, lehetőség szerint meghatározása mindenképpen kívánatosnak tűnik. Érdeemes lenne talán foglalkozni a Szépművészeti Múzeum egy ugyancsak Kupezkynak tulajdonított festményével: a Zichy-gyűjteményből származó *Férfiarckép* (ltsz. 53.439) feltűnő hasonlóságot mutat Mányoki egy csupán metszetről ismert művével, Johann Christian Freund festő portréjával. Az arcvonások, arányok s a beállítás is lehetővé teszik ezt a párhuzamot, a festői előadásmód eltér Kupezkyétől s közelebb áll Mányokihoz (E. 234).

Az oeuvre-katalógusban a régi feljegyzések, említések nyomán szerepeltetett tételekhez kiegészítően idézhetünk még néhány Mányoki-képet danzigi magángyűjteményekből a 18. századból: *Johann Benedict Hoffmann festő arcképe* (1764, Schumann-gyűjtemény) vagy *Daniel Klein festő portréja* (l. N. Holst cikkét in: *Mitteilungen des Westpreussischen Geschichtsvereins* 1934, 65.). Christian von Mechel baseli gyűjteményében szerepelt 1777-ben *Dinglinger képmása* Mányokitól, s hogy újabb adatot említsünk, Bécsben a Galerie Neumann und Salzer »Die Barockmalerei in Österreich« kiállításán 1930-ban (18. számon) egy 1743-ból jelzett *Szobrászképmást* mutattak be Mányokitól.

Alapos és átfogó a kötethez kapcsolódó bibliográfia is, éppen ezért itt csupán néhány kisebb kiegészítésre tehetünk javaslatot: pl. *Magazin der Sächsischen Geschichte*, Dresden, 1787, IV.; Holst, N.: *Danziger Kunstkabinette und Kunsthandelsverbindungen im 18. Jahrhundert*. *Mitteilungen des Westpreussischen Geschichtsvereins* XXXIII. 1934; Lisholm, B.: *Martin van Meytens d. J. Malmö 1974*; Schreiden, P.: *Jacques van Schuppen, 1670–1751. Bruxelles 1983 és Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXXV. 1982.

A munkát kísérő tudományos apparátus, a 377 tételes gazdag jegyzetanyag, a kronológiai összeállítás az életrajzhoz és a művekhez, a dokumentációs melléklet széles körű, hasznos és fontos tájékoztatást nyújt. Mindezeket túl az okvetlenül kívánatos és várható közzétételnél szükség lenne az összesítő hely- és névjegyzékre is.

Az opponensi véleményben felvetett gondolatok, megjegyzések a legcsekélyebb mértékben sem érintik a dolog lényegét: Buzási Enikő Mányoki-disszertációja kitűnő tudományos munka, módszerei, elgondolásai, következtetései egyaránt meggyőzőek és eredményesek. Mind az anyag gyűjtésénél, feltárásánál, mind annak elemzésénél alapos és széles körű kutatásokra támaszkodott. Sikertől munkája során számos eddig megoldatlan kérdést tisztázni, a Mányoki-oeuvre-t jelentős, eddig feltáratlan vagy félreismert alkotásokkal gyarapítani. A disszertáció kiemelkedő érdemének tekinthetjük a széles történeti és kultúrhistoriai háttér megrajzolását, azt a következetes törekvést, hogy Mányoki fejlődését és művészetét az európai művészeti törekvésekkel szerves összefüggésben, szoros egységben vizsgálja. Feldolgozása nagyban hozzájárulhat ahhoz, hogy Mányoki értékelése és értelmezése bizonyos félreértések és mellőzés után az egyetemes művészettörténet keretében megfelelő helyet és súlyt kapjon. Mindezek alapján a legmelegebben javaslom a szerzőnek a kandidátusi fokozat odaítélését.”

A másik opponens, Rózsa György idézettel kezdte hozzászólását:

„Döbrentei Gábor, Kupezky János első magyar életrajzírója, a Magyar Tudományos Akadémia későbbi főtitkára 1817-ben írta le a következő nosztalgikus szavakat: »Nem lehet-e sajnálnunk, hogy gazdag Papjaink közül, kik Olaszországban tanultak, a Templomokat képekkel, de többnyire rosszakkal megrakatták, egyiknek is eszébe nem jutott az, hogy arra született Magyar-Ifjakat a festésre maguk költségén tanitassanak. Ezek a templomfestések mellett, mint az Olasz Művészek, egyéb darabokat készíthettek volna, melyek most Hazánknak diszére volnának, 's az idegen utazó közöttünk is található a' mivelődés ezen nemében jeleset.« (Erdélyi Múzeum 1817, IV. rész, 102.) E szavak megjelenése után több mint egy évszázadig, ha a magyar festészet előzményeiről volt szó, Kupezky János, Bogdány Jakab és Mányoki Ádám nevét említették példaként, mint azon festőket, akik biztos itthoni megélhetés hiányában külföldre kényszerültek. Hekler Antal a barokk művészet kutatását eredményesen előmozdító archaeológus művészettörténész professzor megfogalmazása szerint: »A jó közepes tehetségű, Bécsben és Amsterdamban működött csendélet- és állatképfestő Bogdány Jakab, a Rembrandt és az olasz tenebrosi hatása alatt dolgozó Kupezky János és a franciás irányú Mányoki Ádám, aki átmenetileg több esztendő telt el Magyarországon, 1707–1709-ig II. Rákóczi Ferenc udvari festőjeként működött, de a honi talajban sem egyénisége, sem művészete nem tudott gyökeret verni.« (Hekler A.: A magyar művészet története. Budapest 1934, 196.)

Buzási Enikő »Egy arcképfestő pályá keresztemszete: Mányoki Ádám (1673–1757)« című disszertációjának bevezetésében jogosan írja: »Az idegenben hírnevet szerzett Mányoki, Bogdány és Kupezky neve és művei együtt képviselték és jelenítették meg a nemzeti múlt felé forduló műgyűjtés számára a magyar festészet kezdeteit. S mi tagadás, a tudományos szempontú hazai művészettörténetírás is az akkor még magyar művészként számon tartott Kupezky kapcsán szentelt figyelmet Mányokinak.« (6.) »Annak ellenére, hogy Mányoki portréinak java részét német területen készítette, s működése nemcsak e művészeti környezet arcképfestészetének integráns része, de műveinek meghatározó hányada ma is német és lengyel gyűjteményekben található, az érintett területeken, illetve intézményekben nem folyik sem a festőre, sem ottani műveire vonatkozóan rendszeres kutatás... Drezdában, Mányoki működésének legfontosabb helyszínén, és életművének – legalábbis történeti szempontból – legjelentősebb gyűjtőhelyén személye és tevékenysége – sajnos tény – gyakorlatilag kívül esik a barokk kutatás érdeklődésén... A lengyel kutatók körében, azt kell mondjuk a legteljesebb érdektelenség kíséri a festő munkásságát, annak ellenére, hogy a varsói Nemzeti Múzeum gyűjteményi katalógusa 12 művet tart nyilván a neve alatt, bár legtöbbjük hagyományos Mányoki-szerzősége erősen vitatható.« (14, 15, 16–17.) S az elmondottakkal rátapintott a feladattal kapcsolatos első nehézségre: feltétlenül foglalkozni kell Mányokival, s nekünk, magyar művészettörténészeknek kell foglalkoznunk vele, bár oeuvre-jének legnagyobb, öthatod része külföldön található.

Annál is inkább így van ez, mivel utoljára ötven évvel ezelőtt honfitársunk, Lázár Béla jelentetett meg magyar nyelvű monográfiát Mányoki Ádámról. Azt gondolhatnánk, hogy ez a körülmény megkönnyíti a kutató munkáját, nem kell töretlen úton járnia. Bizonyos forrásokat

már ő is feltárt, a második világháborúban és az azt követő átalakulásokban számos általa látott mű ma már hozzáférhetetlen. És itt találkozunk a második nehézséggel: Lázár »tudományos rendszerének és szemléletének, valamint művészettörténeti ítéleteinek korszerűtlensége, másrészt adatainak pontatlansága s a nemegyszer indokolatlan attribúciók« (Tézisek 1.1) annak ellenére nehezítik a kutató munkáját, hogy Lázár úttörésének érdeme vitathatatlan.

Buzási Enikő mindenek ellenére vállalkozott a feladatra, aminek eredményét szerényen »keresztmetszetnek« nevezi. Igen tekintélyes nyomtatott forrásanyag mellett feldolgozta a hozzáférhető levéltári forrásokat is és mindent megtett, hogy a fennmaradt oeuvre-t korszerűen meghatározza. A disszertáció első kötete 299 oldalt tesz ki. 8 fejezetben foglalja össze Mátyóki életét. ... Ezután következik egy kronológia az életrajz adataival és a datálható művekkel, majd a hozzáférhető levéltári forrásokat és az igen tekintélyes irodalmat sorolja fel. A második kötet névmutató és a képanyag kíséretében az oeuvre-katalógust tartalmazza. 280 eredetinek tartott Mátyóki-képet vesz jegyzékbe és 55 téves attribúciót utasít el.

Számtalan új adatot tudunk meg Mátyókiról. Az életrajzi természetű információk az újabb hazai levéltári kutatások eredményeit foglalják össze itthoni tartózkodására és kapcsolataira vonatkozóan. A Mátyóki-oeuvre különböző módokon gyarapodott: egyrészt korábban ismeretlen kompozíciók kerültek köz- és magángyűjteményekbe. Másrészt a 18. századi udvari festészet intenzív kutatása révén Mátyóki műveit sok esetben sikerült a kortársakétól elkülöníteni. S végül Buzási össze-foglalja és kiegészíti az újabb attribúciókat. A felsorolást meg sem kísérelve említsünk meg egy példát: a budapesti magántulajdonban őrzött női képmást, amelynek ábrázoltját Buzási a nagy sikerű 1988-as arcképiállítás alkalmával II. Rákóczi Ferenc feleségéként határozta meg.

A Mátyókira vonatkozó ismeretek gyarapítása mellett a jelölt két kérdésben olyan általánosítható új eredményre jutott, amelyek más összefüggésben, más művészekre is alkalmazhatók. Eddig általában megállapították, hogy Mátyóki udvari festő volt és az udvari művészetet egységes tömbként kezelték. Buzásinak régi számlák és különböző időkből származó régi leltárkönyvek adatai és a fennmaradt képanyag egyeztetése révén sikerült az anyag differenciáltabb vizsgálata. A 17. század végén népszerű mellképes formátumú, kezek nélküli, ovális keretű arcképsorozatok az 1720-as évekbe régmódivá váltak és ennek következtében olyan interieurökbe helyezték őket, amelyek nem voltak annyira szem előtt. Helyükbe nagyobb, térdkép formátumú sorozatok kerültek, amit részben a régi darabok kiegészítése, részben új megrendelések révén értek el. »Nemcsak gyűjteménytörténeti szempontból, de a művek 'műalkotásként' való akkori megítélését, presztízsét tekintve is figyelemre méltók a leltárkönyveknek a képek egykorú elhelyezésére vonatkozó bejegyzései. Ezekből pontosan megállapítható a különbségtétel az udvari festők által készített, s 'representatív berendezésként' kezelt dekorációs célú ábrázolások és reprezentatív portré-sorozatok, illetve az 'udvari gyűjtemény' részének tekintett, s a múzeumi céllal kialakított Galériában őrzött műtárgyak között.« (118.) »Mindent összevetve, ha a 18. századi leltárkönyvek Mátyóki műveire vonatkozó bejegyzéseit értékeljük, azt alapíthatjuk meg, hogy Erős Ágost számára festett

munkái ... a megbízások jellegéből, illetve a portrék rendeltetéséből, 'felhasználásából' ítélve, az udvari festő tevékenységének főként abba a rétegébe tartoztak, amelyben a feladatok nem lépték túl az uralkodói környezet representációs igényeit, az udvari élet kereteihez tartozó igényesebb 'képzőművészeti dekorum' kívánalmait. Mátyóki voltaképp az udvari képzőművészek feladatkörébe tartozó reprezentatív arcképsorozatok számára készítette műveit... csupán egyike volt a drezdai udvar által a 18. század első évtizedeiben foglalkoztatott arcképfestőknek.« (119) »Drezdai működése későbbi, feltehetően az 1717-es udvari festői kinevezése idejére tehető időszakában, maga is hozzájutott a fentiekhez hasonló igényű, méretét tekintve mindenképp nagyobb-szabású, reprezentatívabb portrék elkészítéséhez.« (121.) Éppen a képek nem mindig követhető mozgásából következő raktározási problémák akadályozták Buzásit minden Drezdában őrzött Mátyóki-mű azonosításában, s ezért nem tekinti disszertációját a monográfia végleges változatának.

A jelölt másik megállapítása, amely általánosabb érvényűnek tekinthető, a festmények és az utánuk készült metszetek egymáshoz való viszonyát érinti. »A rézmetszők a szerényebb kompozíciójú és kivitelezésű portré-előképeket kortárs, illetve kevéssel korábbi francia metszetek példája alapján reprezentatív, többnyire háromnegyedalakos kompozíciókká egészítették ki.« (142.) Azaz más szóval, a francia hatás nem mindig úgy érvényesült, hogy Mátyóki Lagrillière vagy Rigaud konkrét műveit másolta volna, hanem a művésztől függetlenül, a rézmetszők, elsősorban a Bernigerothok révén. Egy példán jól bemutatathatjuk ezt a jelenséget, Peter Hohmann festményben és metszetben is fennmaradt árbázolásán (A 13a és 13c). »Az 1720-ban festett, lényegében kellékek nélküli, s csupán az arcra összpontosító, polgári megjelenésű mellképet Bernigeroth olyan látványos kompozícióval, gesztusjátékkal és háttérkulisszával emelte az udvari portré rangjára, amelyben ... egyértelműen Largillière képi megoldását követte.« (144.)

Buzási kiváló disszertációjának katalógusához egy metodikai kérdés, két képpel kapcsolatban pedig megjegyzéseim lennének. A katalógus a festményeket különböző csoportokba osztja... Az első csoportban szereplő 44 mű között vannak olyan darabok, amelyek nincsenek meg, csak 18. századi leltárkönyvek, illetve Lázár Béla könyve alapján lehetséges a csoportosítás alapjául szolgáló szignatúra közlése. Vajon ezek a források elég megbízhatóak-e a szignatúra hiteles meghatározásához, ha az eredeti jelenleg nem ellenőrizhető?

A lvóvi képtárból két portré szerepel Buzásinál, az egyik Mikolaj Dębowski püspök képmása, amelyet hitelesnek fogad el (A 7.), a másik Bekes Gáspáré, amelyet 18. századi német vagy lengyel festő munkájának tart (G 289.). Mivel az erdélyi hadvezér és politikus János Zsigmond korában, 1520 és 1572 között élt, a kép mindenképpen történeti kompozíció. Tudunk egy változatáról, amely egykor a vilniusi városházán volt (Szádeczky L.: Bekes Gáspár. Budapest 1887, vö. Művészettörténeti Értesítő XXXVIII. 1989, 167.).

Buzási foglalkozik II. Rákóczi Ferenc befejezetlen, reprezentatív mezzotinto-portréjával. Galavics Géza szerint a lap Mátyóki Berlinből írott, 1711-ben kelt levelével áll kapcsolatban, amelyben többek között egy rézmetszet elkészítéséről is szó van. ... Galavics szerint az előkép Mátyóki saját műve volt. (Galavics G.: A Rákóczi-szabadságharc és az egykorú képzőművészet. In: Rákóczi-

tanulmányok. Budapest 1980, 505–507.) Egyet kell értenünk Buzásival abban, hogy »az arcképmetszet, amely Rákóczit a hadvezéri ikonográfia akkor legkorszerűbb és legelterjedtebb típusában, uralkodó-hadvezérként örökíti meg, a mecénási igényesség és tudatosság újabb példája« (76; E 244-c), és a külpolitikai propaganda szolgálatára készült volna. Szerinte azonban a mezzotinto nem önálló művészi lelemény eredménye, a Rákóczi-kép ismeretlen rézmetszője előképül Pieter van Gunst Adriaen van der Werff festménye nyomán 1705-ben készült rézmetszete alapján dolgozott, amely Marlborough herceget ábrázolja. Így Mányokitól csak az arckép való, a háttér nem, miként ezt a francia arcképmetszetek esetében már láthattuk.

Van azonban egy másik hadvezéri-uralkodói arcképmetszet is, amely Bádeni Lajost, a *Türkenlouist* ábrázolja, Pieter Schenk rézmetszete Johann Baptist Clostermann nyomán, amely szintén feltűnően közel áll Rákóczi képehez. (Reprodukciója: Károlyi Á.: Buda és Pest visszavívása 1686-ban. Budapest 1886, 157.) A három metszetet összehasonlítva megállapíthatjuk, hogy azonos a térkép-kivágat, a páncél, a csipőre tett bal kéz és a jobban tartott vezéri bot. Marlborough és Rákóczi képén azonos a tekintet iránya, a hermelines köpeny, a sisak elhelyezése és a háttéri csatajelenet. A jobb kar megoldása viszont Bádeni Lajosnál a leghasonlóbb Rákócziéhoz. A vezéri portré e típusa a korban nyilvánvalóan közhely volt, amivel sokan éltek és merészség lenne egy konkrét mintát megjelölni. Szerintem nehezen képzelhető el, hogy az előkép kiválasztása nem a rézmetsző, hanem Rákóczi személyes döntése lett volna. Ehhez azt kellene feltételeznünk, hogy a béketárgyalásokon közreműködő Marlboroughtól, akivel közvetítők útján kapcsolatban állt, ajándékba kapott volna egy portré-metszetet, vagy hogy egy nagyobb metszetgyűjteményben válogathatott volna. E körülményekre vonatkozó adatokkal azonban nem rendelkezőnk.

Buzási disszertációja mostani formájában is feltétlenül magyar művészettörténetírás újabb, fontos eredménye. Javasolom publikálását idegen nyelven és amennyiben lehetséges, a jelöltnek mindennemű hivatalos segítséget meg kell kapnia adatainak kiegészítéséhez. A jelölt már korábbi munkásságával is bebizonyította a tudományos munkára való alkalmasságát, disszertációja alapján javasolom a kandidátusi fokozat odaítélését.

Egyetlen kérésem lenne a szerzőhöz. A vizsgálódás elején a Bogdány–Kupezky–Mányoki-hármasból indult ki. Bogdány művészete nem érintkezik másik két kortársával. Bár Kupezky magyar volta komoly formában már fel sem merülhet, bizonyos dolgokban feltűnő a hasonlósága Mányokihoz. Mindketten akatolikusok és főleg arcképfestők voltak. Buzási munkáját olvasva többször úgy érezzük, hogy tárgyilagosan ítéli meg a témával választott művészt és van róla véleménye (csak egy az udvari festők közül, sorozatokat festett az udvarnak). Szentelhetne egy bekezdést a két mester összehasonlításának és egymáshoz viszonyított értékelésüknek. Mondjuk ki, hogy a függetlennek maradt Kupezky jobb, kvalitásosabb arcképfestő volt. Megérdemli ezt Közép-Európának az a festője, akit a születés véletlene és ennek következtében az a körülmény kapcsol hozzánk, hogy a budapesti Szépművészeti Múzeumot ékesíti műveinek legnagyobb együttese.”

A Bizottság két – nem művészettörténész – tagja is nyilvánította elismerő véleményét, melyet R. Várkonyi

Ágnes írásban nyújtott be, s abban a Rákóczi-metszet megrendelési körülményeire vonatkozóan a jelölt feltételezését támogatta, Hopp Lajos pedig szabadon ismertette a Mányoki-kutatás és az irodalomtörténet még lehetséges kapcsolódási pontjait. Értékes hozzászólására röviden válaszolt Buzási Enikő, majd felolvasta az opponensi véleményekre írott válaszát:

„... Először azokra az észrevételekre, kritikai megjegyzésekre szeretnék reagálni, amelyeket Garas Klára akadémikus vetett fel bírálatában. Ezek egy része arra utal, hogy szólnom kell munkám elsődleges céljáról, a vállalt feladat szempontjairól és határainról. Részben indokolva a disszertáció opponensem által kifogásolt arányait, az egyes pályaszakaszok, alkotói periódusok bemutatásának súlypontozását, illetve a Mányoki-életmű kérdésköreire felfűzött fejezet-tagolást, mely utóbbi jöllehet az életmű kronológiáját követi, valóban nincs korrelációban az idővel, esetenként pedig az adott időszak tehető művek mennyiségével. Magam is azt gondolom, hogy opponensem joggal várja el egy monografikus léptékű és szerkezetű munkától az ismert alkotások számszerűségével, valamint az egyes periódusok jelentőségével arányos tagolást. Még akkor is, ha a dolgozatommal kapcsolatos eddigi valamennyi megnyilatkozásomban igyekeztem leszögezni, hogy az értekezés ebben a formájában nem tekinthető a Mányoki-életmű monográfiájának, annak ellenére, hogy a disszertáció szerkezete és apparátusa szándékom szerint már most a monografikus fel dolgozás rendszerét és kívánalmait követi.

A festő pályáját a váltakozó működési helyszínek tagolásában követi a dolgozat, amely – tekintve, hogy Mányoki a barokk időszak magyarországi művészei közül az egyetlen, akiről kortársi méltatás, valamint kevésbé később jelentős számú életrajzi ismertetés született – a festő, elsősorban német történeti irodalmának áttekintésével indul. Jöllehet a monografikus szempontokat szem előtt tartva természetesen arra törekedtem, hogy feldolgozzam és értelmezsem a festőre és műveire vonatkozó valamennyi információt, az életmű hozzáférhetőségének és kutatásának mai napig is korlátozott körülményei arra kényszerítettek, hogy a disszertációt illetően három szempont mentén jelöljem ki feladatomat.

Először: a korábban kevésbé ismert, s ennek megfelelően kisebb hangsúllyal kezelt tanulóévekre, valamint kevésbé kutatott korai alkotói periódusokra (pl. a két berlini időszakra) vonatkozó ismeretek lehetőség szerinti feltárása és bekapcsolása a pályaképbe, illetve Mányoki festői teljesítményének értékelésébe. Ennek megfelelően kapott kiemelt hangsúlyt két fejezetre osztva a festőpálya kezdeti 15 évének áttekintése, amelyet Lázár többnyire Hagedorn alapján kedélyesen anekdotázva, éppen csak érintett, s amelyhez azóta sem tudott a szakirodalom újabb tényeket és eredményeket kapcsolni. Mányoki lüneburgi, majd salzdahlumi tanulmányi időszakának értékelése, illetve mindeddig ismeretlen korai műveinek elemzése mellett a disszertációban azonosított első valóban jelentős munkája, egy tisztigaléria-sorozat mintegy negyven darabja összességében először adott lehetőséget arra, hogy fogalmat alkossunk korai időszakának stílusis kötődéseiről, a pályakezdés idejét meghatározó festői hatások jellegéről.

A második, munkám egészére érvényes szempont a 18. századi portré stílusfejlődésének különböző szakaszait tükröző életmű stílusis összetettségének értelmezése, a festői váltások, stílusmódosítások eredőinek megha-

tározása volt, összefüggésben az egyes időszakokra jellemző művészeti környezet, illetve esetenkénti munkakapcsolat jellegének és befolyásának elemzésével. Azaz Mányoki különböző helyszíneken folytatott több évtizedes munkásságának értékelő bekapcsolása a nemzetközi, elsősorban a német arcképfestés akkori tendenciáiba, egyidejűleg annak is vizsgálatával, hogy az udvari és polgári arcképfestés kortárs jelenségeihez való alkalmazkodásban milyen mértékben volt szerepe az időről-időre változó megrendelői környezet eltérő igényeinek.

Végül, az eddigiekkel egyenértékű feladatnak a művekről, valamint az ábrázoltakról tudható tények és adatok minél teljesebb összegyűjtésén, illetve kritikus ellenőrzésén alapuló *œuvre*-katalógus elkészítését tartottam, legalább olyan mértékben a művek számbavétele és pontos regisztrálása, mint a festő megrendelői körére vonatkozó ismeretek pontosítása és árnyaltabbá tétele céljából. Ez utóbbi szándékkal összefüggésben elengedhetetlenül vált, hogy a katalógustételek a műtárgyra vonatkozó adatokon, valamint irodalmakon kívül az ábrázolt személyeket érintő információkat is tartalmazák – kezdve nem egy esetben kiletük meghatározásával – azaz rövid életrajzukat a mű szempontjából legfontosabb biográfiai adatokkal, amennyiben azok egyáltalán tudhatók, illetve számomra hozzáférhetők voltak. Az *œuvre*-katalógus valamivel több mint 50%-ban (pontosan 145 kép esetében) olyan művek számbavételén alapszik, amelyek egyelőre még csupán forrásból, illetve adatból ismertek, elsődleges forrásértékükön túl azonban gyakran olyan járulékos információ is kíséri őket, amely az életmű kevésbé feltárt, illetve művek hiányában nem megfelelően ismert területeire vonatkozóan nyújt új ismereteket.

Rátérve opponensem konkrét észrevételeire, engedjék meg, hogy kissé részletesebben reagáljak azokra, amelyekben hiányérzetét fogalmazta meg a pálya bizonyos szakaszainak, elsődlegesen Mányoki két magyarországi periódusának feldolgozásával kapcsolatban. Mint írja: »Mányoki tevékenysége Magyarországon, útja Berlinbe és Hollandiába Rákóczi megbízásából, úgy érezzük, még így is számos kérdést hagy megválaszolatlanul, s ezekre, valamint a Rákóczi-emigrációt követő változásokra csupán további levéltári anyag felbukkanásától várhatunk esetleges bővebb tájékoztatást.« Noha természetesen egyetértek opponensem ez utóbbi megállapításával, azt gondolom, hogy legfeljebb csak szóróványosan, esetlegesen előkerülő forrásadatokra, említésekre számíthatunk. Ugyanis ami Mányokinak Rákóczi számára végzett tevékenységét illeti, bizonyos, hogy e munkákról tételes említést, akár megbízás, akár számla formájában aligha várhatunk, hiszen e feladatokat – 1712 őszi elválásukig – udvari festőként, meghatározott évi fizetés fejében teljesítette. Ahogyan az írott anyag szempontjából lényegesen gazdagabb és áttekinthetőbb első drezdai, illetve varsói időszakából is csupán azokból az évekből ismeretek részletes számlái, elvégzett munkákra vonatkozó követelések, amikor még nem udvari festőként dolgozott Erős Ágost számára. Ugyanakkor a művek említésének olyan egyéb megszokott formáihoz, mint az összeírások, ingóságjelentések, a fejedelemség megrendeléseként készült, s netán utóbb Rákóczi-tulajdonban maradt munkák esetében sem érdemes nagy reményeket fűznünk. A sárospataki uradalom, illetve a szabadságharc levéltári fondjaiban átnézett, Rákóczi-javakról készült 18. század eleji leltárak, az ilyen típusú források jól ismert szűkszavúságával legfeljebb a kép témáját, portré esetében ábrázoltját

tüntetik fel. Bővebbet még azokban a bejegyzésekben sem találtam, amelyekben Rákóczi, s fiai arcképeiről esik szó, tehát esély sincs az azonosításukra, még kevésbé a festőre vonatkozó bármilyen feltételezésre. Ugyancsak itt kell megemlítenem, hogy ami a festő Rákóczi környezete számára végzett esetleges tevékenységét illeti, arra nézve feltűnő módon mindeddig nem került elő még adat sem. ...

Az első magyarországi periódus külön kérdéskörét jelentik azok, az udvari művész szorosan vett szerepén túlmutató megbízások, amelyeket Mányoki a fejedelmi kancellária diplomáciai és propaganda-tevékenységéhez kapcsolódóan, külföldi útjai során látott el, 1709–10 folyamán. A követek, valamint Ráday Pál közvetlen levelezésének Mányokira vonatkozó említéseiből sikerült követhetőbbé tenni a diplomata Klement társaságában tartózkodó festő több hónapig tartó útjának szakaszait: hosszas lengyelországi küldetése után, Berlinen át Hollandiáig. Ennek eredményeként pontosítani lehetett hollandiai tartózkodásának időtartamát is, amelyet 1710. március közepétől az év végéig, legfeljebb 8–9 hónapban határozhatunk meg, a mindeddig feltételezett bő egy év helyett. Ami viszont erre az időszakra vonatkozóan továbbra is megválaszolatlan és sajnos lehet, hogy az is marad, az a festő esetleges hollandiai művészeti kapcsolatainak, illetve tapasztalatai forrásainak a kérdése, mivel erre nézve már valóban semmilyen adatszerű támpont nem áll rendelkezésre. Csupán feltételezhetjük – hisz a vonatkozó források a nevét nem említik –, hogy a hága béketárgyalásokra delegált diplomata kíséretében maradt továbbra is, s így talán a közeli Leiden művész élete és jelentős Feinmalerei-anyagot tartalmazó gyűjteményei voltak rá ismételt hatással. Minden az egyetlen mű, amely a holland időszak tanulságát igáz, mintegy két év különbséggel – egyértelmű példaszzerűen eleveníti fel, az 1712-ben festett Rákóczi portré, erre vonatkozóan csupán óvatos következtetést enged meg.

A Rákóczi-emigrációban készült mű kapcsán néhány szóval szeretnék kitérni erre a források, illetve az azokhoz mért feldolgozottság szempontjából opponensem által ugyancsak érintett gdański időszakra. Az elmúlt évtizedekben a lengyelországi emigrációval foglalkozó irodalomtörténeti kutatás már apróra feltárta és történetileg értelmezte az emigráció kéziratos, illetve közzétett írott emlékeit, melynek során újabb adatokat is közölt Mányoki 1712-es gdański tartózkodására, valamint fejedelmi udvartartásban megőrzött helyzetére vonatkozóan. A már ismert körülményeket az a néhány további a festő ottlétével és fizetségével kapcsolatos bejegyzés, amelyet az emigráció forrásait őrző Rákóczi-Aspremon levéltár másolati anyagában pótlólag találtam, nem módosította lényegesen. Ujdonsággal egyedül egy gazdasági természetű adat szolgált, amelyből Rákóczi képmásának szeptemberi, azaz nem sokkal Franciaországba való elindulása előtti készítési idejére lehetett következtetni.

Lényegesen összetettebb az a kérdéscsoport, amelyet tisztelt opponensem Mányoki második magyarországi időszakával, valamint az azzal mind biográfiai szempontból, mind a művek tekintetében szorosan összefüggő bécsi tartózkodásával kapcsolatban felvetett. Magam is egyetértek azzal a megállapítással, hogy a várhatónál mindeddig viszonylag kevesebbet tudunk a festőnek ez időre eső tevékenységéről, pontosabban fogalmazva: kevésbé ismerjük ekkor készült munkáit. Ami ugyanis

1723-1731 közötti magyarországi, valamint bécsi és prágai tartózkodására adatszerűen, illetve megrendelői kapcsolatait tekintve rendelkezésre áll, az véleményem szerint lényegesen több, illetve részletekbe menően pontosabb, mint amit német területen eltöltött éveire vonatkozóan tudunk. Ennek alátámasztására engedjenek meg egy utalásszerű áttekintést erről az időszakról, a dolgot kronológiai összefoglalása alapján: 1723-ban Bécsben megfesti a gyermek Mária Teréziát és húgát, s elkészíti Salm gróf portréját. Megörökíti Franz Anton Spork grófot is, vagy Bécsben ugyanekkor, vagy 1724 januárjában, amikor Prágában tartózkodik. Onnan február közepén érkezik vissza Drezdába, ahonnan csak szeptember elején indul el Magyarországra. Ideérve mindjárt Pestre készül, Rákóczi egykori hívét, Teleki Pált és feleségét felkeresni, valamint portréikat elkészíteni, de ugyanebben az időben örökíti meg Podmaniczky Jánost és családját is. 1725 őszén, feltehetően szeptemberben a csehországi Kuks-ban ismét Spork számára dolgozik, majd onnan Bécsbe megy. A következő év elejétől a szász udvar nem folyósítja fizetését, ezért április végén Drezdába indul, egy hónapot azonban ismét Bécsben tölt. Magyarországra visszatéréseinek idejét nem tudjuk, de 1727 elején már Pozsonyban van, ahol megfesti Esterházy Imre érseket. 1728 tavaszán néhány hónapig ismét Pozsonyban tudjuk őt, ekkor készül Erdődy kamaraelnök, valamint Pálffy nádor portréja. A következő biztos adat 1730 október végi bécsi tartózkodása, amikor néhány munkát vállal, köztük Koller udvari tanácsos és felesége arcképeit, s ugyancsak az év folyamán készíti el Ráday Pált is Pozsonyban. 1731 május közepén Boffelön és Berlinen át – ekkor már végleg – visszatér Magyarországra. ...

Összetekesebben szólva az érintett kérdésekről. Osztom Opponensem véleményét, mely szerint: »A bécsi arcképeket Mária Anna és Mária Terézia főhercegnőkről festett néhány évi portrék keletkezési körülményeit, Mányoki teljes bécsi udvari kapcsolatait a disszertáció sem adta feltárni.« Az ide vonatkozó kutatást természetesen Jelenleg sem tartom lezártnak, főként azért nem, mert csak nemrégiben volt módom olyan forrásadatok megismerésére, amelyek alapján egyértelművé vált, hogy Mányoki bécsi udvari tevékenységének, s az uralkodó család számára végzett munkáinak fellelhető bizonyítékait a bécsi levéltárak anyagában tágabb időhatárok között kell keresnem, mint azt évekkal korábban tettem. Ugyanis a hazai szakirodalom Lázár megállapításait elfogadva mindeddig úgy tartotta, hogy Mányoki 1723-as bécsi tevékenysége a szász uralkodó, Erős Ágost megbízásához köthető, aki azzal a feltétellel adott engedélyt Magyarországra jöveteléhez, hogy a császárvárosban megállva elkészíti VI. Károly és családja portréit. Azonban a festő 1724-es drezdai visszatérésekor bécsi munkái közül egyet sem vitt magával. A főhercegnők 1723-ra datált arcképeinek ugyanis a szász királyi gyűjteményben nem találtam meg semmilyen nyomát, sem az 1728 előtti, sem az 1741 előtti állapotot rögzítő leltárakban, ami arra utal, hogy a korábbi feltételezéssel ellentétben a képek nem Erős Ágost, hanem valószínűleg a Habsburg család számára készültek. Ahogyan az is tisztázódott, hogy VI. Károlyról és családjáról festett egyéb munkáit, amelyeket a szakirodalom eddig ugyancsak 1723-as bécsi működéséhez kapcsolt, a leltárbejegyzések szerint csak 1731. októberében szállította le a drezdai udvarnak – következésképp 1730-ra, akkori bécsi tartózkodása idejére tehetők. S jöllehet az elmondottak-

kal a festő bécsi működésére vonatkozó ismereteink némileg tisztultak, tény – s erre a disszertációban is utaltam –, hogy egyelőre valóban nem tudok meggyőző magyarázatot arra, miként jutott Mányoki 1723-ban a lehetőséghez, hogy VI. Károly leányait megörökítse.

Opponensem több tekintetben is érinti bírálatában a festő szorosan vett hazai tevékenységét. Egyfelől megrendelői kapcsolatai, másfelől működésének körülményei, illetve a szakmai érvényesülés hazai formái és lehetőségei szempontjából. Itthoni szereplésének mérhető eredménye nemcsak meglehetősen csekély, de amit ismerünk belőle – a Podmaniczky-, Ráday-, Jeszenák-portrék –, az is igen egysíkú képet mutat, értve ez alatt, hogy e művek kevésbé Mányoki 1720-as évekbeli festészetének karakterét, mint inkább megbízói hazai hagyományokhoz ragaszkodó művészi elképzeléseit őrzik. Szinte bizonyosak lehetünk abban, hogy nem volt ez másképp a csupán adatból tudott Teleki, Baranyi, Szikszói és Szilassy családi arcképek esetében sem. Ezzel szemben a nyugati portrédivat eredményei iránt vélhetően befogadóbb arisztokráta megrendelőit, Pálffy nádort, Erdődy kamaraelnököt, a Donner-mecénás Esterházy Imre esztergomi érseket, illetve Koller bécsi udvari tanácsost ábrázoló portréi esetleges felbukkanásával, talán lenne némi esélyünk megtudni, volt-e a hazai arisztokrácia és vezető hivatalnokréteg körében tényleges igény arra a festői tudásra és gyakorlatra, amivel a francia-német orientáltságú udvari arcképfestésben jártas Mányoki rendelkezett. A válasz szorosan hozzátartozik a festő meg nem valósult későbbi itthoni működésének esélyeihez és perspektívájához, még akkor is, ha minden jel arra utal, hogy Mányoki birtokai sikeres megszerzése és végleges hazatelepődése esetén inkább elnyert javai jövedelméből, semmint művészetéből igyekezett volna megélni. Erre a feltételezésre nemcsak a szakirodalomból ismert hasonló esetek, nevezetesen a bécsi udvari festő és szobrász Peter Strudel, valamint Hörger Antal budai szobrászmester analóg módon biztosított egzisztenciája ad alapot, de ez szűrhető le Mányoki 1724–30 között írott leveleinek festői feladatokat érintő megjegyzéseiből, továbbá megrendelőikörének összetételéből is. Itt-tartózkodása idején – s erre első alkalommal ez a dolgozat mutat rá – ugyanis szinte kivétel nélkül olyan befolyásos személyek és családtagjaik portréját készítette el, akik őt hazajövetele céljában, a régi családi birtokok visszaszerzésében, avagy újabbak elnyerésében pártfogolni tudták, illetve akiknek hivatali beosztásuk révén közvetlen befolyásuk volt itt-létét mindvégig kitöltő birtokszerzési ügyére. Ráday Pál tanácsokkal és tekintélyével támogatta, Podmaniczky Jánosnak kincstári ügyészként a konfiskált régi családi birtok visszaszerzésében, majd később Erdődy György kamaraelnöknek, Pálffy Miklós nádornak, valamint Jeszenák Pál királyi tanácsosnak – utóbbi beosztásánál fogva a nádori hivatal kezelésében lévő birtokok fölött rendelkezett – már az új birtokok juttatásában volt szerepe. Mivel a régiiek helyett kapott új területek Nógrád megyében feküdtek, e körülménytől valószínűleg nem függetlenül, a vármegye főadminisztrátorát, Szikszói Antalt is megfestette, s feltehető, hogy az új birtok körül kialakult perrel hozhatók összefüggésbe azok a portréi, amelyeket Baranyi Miklósról, a Hétszemélyes Tábla ülnökéről és feleségéről készített. S végül a teljesség kedvéért: első tervezett munkái, Teleki Pál és felesége, Vay Ádám leánya, Vay Kata portréjának elkészítése mögött talán az akkor mintegy tíz éve adós Vay-örökösökkel való kapcsolatfelvétel szándéka is

meghúzódik, bizonyos azonban, hogy a Koller udvari tanácsos számára, egyébként itthon az utolsók közt festett arcképek – amint Mányoki egyik akkori leveléből kiderül – a drezdai visszatéréshez szükséges »passzus« gyorsabb kézhezvételét segítették. Levelezéséből az is kitűnik, hogy e munkák egy részéért pénzt nem fogadott el, tehát azokat nem megélhetés céljából, s – az elmondottak talán egyértelművé teszik – nem is a majdani megrendelőkör kialakításának szándékával készítette. Mindezt azért tartottam szükségesnek ilyen részletesen, s talán egy kicsit hosszan ismertetni, mert egyúttal válaszolni is kívántam Garas Klára egy másik észrevételére, miszerint a disszertáció nem tér ki arra, hogy milyen feltételek mellett, s milyen engedélyekkel, lehetőségekkel gyakorolhatta mesterségét Mányoki a céhszabályok által szigorított hazai körülmények között. Minthogy Magyarországon töltött éve alatt festőtevékenysége megítélésem szerint alkalmi volt – amely épp mert nélkülözte a hivatásszerűséget és rendszerességet, nem is igen mondható működésképp –, és tevékenysége sem Pozsonyban, sem Bécsben, sem pedig Pesten (tudomásunk szerint csak ezekben a városokban tartózkodott) nem városi keretek között zajlott, hanem csupán néhány privilegiált személyre korlátozódott, aligha valószínű, hogy konfliktust váltott ki a helyi céhekkel szemben. A debreceni peres iratok, egy örökösödési per aktái, nem ilyen értelemben foglalkoznak a festő szóban forgó munkáival, amelyek – Baranyi Miklós és felesége portréi – amúgy is valószínűleg Pozsonyban készültek.

Nem szeretném a magyarországi barokk kutatást egy illúziótól megfosztani, de az említett hivatásbeli mozzanatok mellett egyéb életrajzi körülmények és emberi megnyilatkozások is arra engednek következtetni, hogy Mányoki 1724-es hazatérésekor elsősorban nem festőként, hanem birtokos magyar nemesként tervezte hátralevő éveit eltölteni. Ha ez a következtetés tulságosan merésznek tűnik is, kérem ne tekintsek pusztán retorikai fordulatnak. Amennyiben ugyanis mindkét opponensem kifejezett és jogos igényének eleget téve a lényegét próbálom megragadni annak a különbségnek, amely Mányoki és a vele sok tekintetben rokon pályatárs, Kupezky között fennáll, akkor a »másság« okainak keresésekor – meggyőződésem szerint – nem hagyható el a hivatásbeli tudatosság jellemzőinek, s az ehhez tartozó emberi megnyilatkozásoknak bizonyos fokú értelmezése sem. Számomra az alapvető különbség nem a »jobb festő« és »rosszabb festő« kategóriáiban fogalmazódik meg, hanem kettejük érzékelhetően eltérő emberi és művészi habitusában. A szakirodalomban Kupezkyt leggyakrabban az egyéni és festői magatartására, valamint portréi karakterére egyaránt jellemző »polgári« jelzővel illetik. Úgy gondolom, e megjelölés a két festő összehasonlítása szempontjából egyúttal azt is jelenti, hogy a cseh festő munkáiban meghatározóan több az uralkodó ízlés-tendenciáktól független invenció és a művészi önállóság. Tudjuk, hogy az egyéni és festői szemléletében, ízlésében lényegesen puritánabb Kupezky következetesen őrizte függetlenségét előbb a bécsi, utóbb a német hercegi udvari köröktől, ellentétben Mányokival, aki egész pályafutása során nemcsak szinte állandóan udvari közegben élt és dolgozott – gondoljunk a salzdahlumi, berlini, varsói, dessau-i és drezdai udvarra, vagy akár Rákócziéra –, de kizárólag udvari alkalmazottként látta emberi és művészi egzisztenciáját biztosítottak – ahogyan azt az udvari festői kinevezést sürgető, évekig tartó kérvényezése is bizonyítja. S míg

Kupezky, amikor 1723-ban elhagyja Bécsset, letelepedve Nürnbergben a polgári megrendelők körében talál magára, addig Mányoki – nagyjából ugyanakkor – művészi teljesítménye legjobb éveiben, s folyamatos megrendelésekkel a szász udvar kulturális vonzáskörébe tartozó lipcsei nagypolgárság részéről – nem tudjuk mennyiben udvari mellőzöttségének köszönhetően – úgy dönt, hogy visszaszerzi családi birtokait, s hazatér.

Az elmondottak csupán kiragadott gondolatai, szempontjai egy olyan összehasonlító elemzésnek, amely a kortársakkal foglalkozó áttekintés részeként – s ebben teljesen egyetértek opponenseimmel – nem maradhat ki Mányoki monográfiájának kész változatából. Egy ilyen áttekintésben – amelyre a jelen dolgozatban terjedelmi okokból már nem kerülhetett sor – Kupezkyt fontos, de nem különálló hely illeti meg, annak ellenére, hogy ismétlődő asszociációval Mányoki pályáját, munkásságát rendre az övéhez hasonlítják. Véleményem szerint az állandó párhuzamba állítás inkább történeti okokkal magyarázható, amelynek hátterében a Kupezky magyar származására vonatkozó múlt századi tévedés húzódik meg, s azt gondolom, kevésbé indokolható műveik stílusis, vagy szemléleti rokonságával. Az udvari portréfestés követelményeivel nagyobb affinitást mutató Mányoki oeuvre-je ugyanis lényegesen több hasonlóságot árul el a környezetében dolgozó, jobbára szintén udvari festő kortársaiéval. (Ilyen Antoine Pesne, François de La Croix, Ismael Mengs, Balthasar Denner, valamint az átmenetileg Lipcsében dolgozó Anton Paulsen.) Arra a kérdésre, hogy Mányoki találkozhatott-e Kupezky műveivel, mindenesetre támpontot ad a szász uralkodócsalád, a Wettin-ház tulajdonában lévő arcképek 1928-ban felvett jegyzéke, amely Christine Eberhardine választófejedelemné, Erős Ágost felesége két Kupezkytól származó arcképét is feltünteti a 38, illetve a 176-os számokon. (Lázár monográfiája egyébként Mányoki műveként közli az egyiket – I. XVIII. tábla – amely ennél fogva a disszertációban a téves attribúciók közt szerepel.) A megfestés alkalmát talán Kupezky Sáfárik monográfiájában feltételezett 1716-os drezdai tartózkodása adta – ennek a látogatásnak a lehetőségét Harald Marx is említi a drezdai udvari portréfestésről szóló 1985-ös tanulmányában –, ami mindenesetre esélyt ad a két festő személyes találkozására is. Garas Klára véleményében még két további Magyarországról elvándorolt arcképfestő említését javasolja, a pozsonyi születésű, s 1706-os haláláig Berlinben dolgozó Michael Schröckét, valamint a besztecebányai Samuel Gottlieb Hanritsét, aki hiteles említések szerint 1726-ban, fennmaradt művei alapján azonban elvéve a 30-as években is Berlinben, illetve Braunschweigben dolgozott. Az ismert időpontok nehezen teszik összeegyeztethetővé személyes ismeretségét Mányokival, ellentétben Michael Schröckkel, akinek utolsó három éve alatt Mányoki valóban Berlinben volt, s aki egyetlen ismert, szignált műve, Albrecht Friedrich von Brandenburg őrgróf Charlottenburgban őrzött portréja szerint szintén az udvar köreiben működött. A kép, amely egy Mányokiéhoz hasonló tiszti sorozat darabja – közölve Bengt Holmquist Richter-monográfiájában –, id. David Richter közvetlen befolyását mutatja. Schröcknek ez az egyetlen alkotása kevés bármiféle festői befolyás, illetve kapcsolat ki-elemzésére, azt azonban egyértelművé teszi, hogy az 1690-es évek stílusisan igen változatos berlini arcképfestészetéből eredő hatások közvetítésében a festő személyével és munkáival számolni kell.

Érdemes röviden szólni arról, a Garas Klára megá-
 lapítása szerint tévesen Kupezky neve alatt szereplő két
 portréről, amelyekkel kapcsolatban opponensem tovább-
 gondolásra érdemes javaslatokat vetett fel, megemlítve
 ugyan, hogy gondolatait csak kiegészítő megjegyzésnek
 szánta. Az egyik egy Szépművészeti Múzeumban őrzött
Férfiportré a Zichy-gyűjteményből, amelynek ábrázoltja
 nagyfokú hasonlóságot mutat egy metszetből ismert
 Mányoki-mű modelljével, a lipcsei és dessau-i működésű
 Johann Christoph Freund festővel. Egyetértek opponen-
 semmel, hogy a fiziognómiai egyezéseken túl – melyre
 magam is felfigyeltem – a közel azonos beállítás is ro-
 konítja a két képet, azonban a festmény kissé száraz
 festői jellemzőit és puritán megoldását – épp a Freund-
 portré Rosbach metszetén is átsűrítő érzelemteliségével,
 finom megoldásaival összevetve – mindig is idegennek
 éreztem Mányokitól, s megvallom, érzem ma is. Bonyo-
 lultabb kérdést jelent a másik említett festőképmás, a
 Déri Múzeum hagyományosan Mányoki portréjának
 tartott, amúgy igen gyenge kvalitású félalakos ábrázolá-
 sa, feltehetően hazai mester alkotása. A kép valóban
 feltűnő tipológiai, valamint részleteket, motívumokat
 érintő azonosságot mutat Mányoki közismert önarcké-
 pével, amelyet mindazonáltal nem tekinthetünk közvet-
 ve sem a debreceni festőportré előképének. A Magyar
 Nemzeti Galéria festménye ugyanis kimutathatóan már
 1775-ben a Schleißheimi Képtárban volt, s minthogy
 tudomásunk szerint metszet nem készült róla, kompo-
 zíciója sokszorosításban sem terjedhetett. Másolatáról,
 illetve kompozíció-változatáról ugyancsak nem tudunk.
 Részemről valószínűbbnek tűnik, hogy a prémes főveget,
 szétbomló inget viselő, palettát tartó fiatal bajszos festő
 ábrázolását a zsánerszerű festőportrék típusának egy
 olyan darabja inspirálta, amelyik Kupezky oeuvre-jében a
 debreceni képhez igen közelálló kompozícióval két pél-
 dányban is előfordul. (Zürich, Kunsthaus, I. Dvořák
 1956, 58. kép, valamint Varsó, Nemzeti Múzeum I.
 Šafařík 1928, XXVII. tábla.)

Külön szeretném megköszönni tisztelt opponensem-
 nek a disszertáció apparátusához fűzött észrevételeit,
 kiegészítéseit. Legelsőként azt a két 18. századi gyűj-
 teményi adatot, amelyek feltehetően Mányoki egy-egy,
 mindeddig metszetből tudott portréjának eredetijéről
 tájékoztatnak: Johann Benedict Hoffmann danzigi festő,
 illetve Johann Melchior Dinglinger ötvös egykor gdański,
 illetve baseli gyűjteményekben őrzött képmásairól. A
 másik két említett műtárgy azonban szerepel a dolgozat-
 ban. Az egyik azonos azzal a félalakos *Férfiportréval*,
 amelyik a háború előtt a gdański Városi Múzeum tulaj-
 donában volt (I. Lázár XL/b. tábla, a disszertációban C.
 128. tétel), s amelyik H. F. Secker 1913-as gyűjteményis-
 mertetése alapján időnként Daniel Klein festő portréja-
 ként szerepel az irodalomban. Secker meghatározását –
 amelyet Holst is átvett opponensem által idézett, s előt-
 tem eddig ismeretlen cikkében – azonban a Városi Mú-
 zeum 1902-es kéziratos képtárjegyzéke (amelyet Gdańsk-
 ban alkalmam volt látni) nem igazolja. Valószínűnek
 tartom, hogy a másik arckép, a bécsi Galerie Neumann
 und Salzer 1930-as kiállításán bemutatott, 1743-ból jelzett
Szobrászképmás Balthasar Permoser portréja (I. Lázár
 LXXIV/a. tábla, disszertációban A. 25. tétel), amely ke-
 véssel korábban, 1928-ban bukkant fel egy Christie's
 árverésen Londonban, s a katalógus 1742-es dátummal
 szignáltnak mondja. A Witt Library katalógus-bejegy-
 zése szerint a képet akkor bizonyos Hevesi vásárolta
 meg. Amennyiben a két említés a dátum talán félreolva-

sásból eredő apró eltérése ellenére ugyanarra a műre
 vonatkozik, úgy a kép 1930-as bécsi szereplése – részem-
 ről ismételt köszönettel vett – új adat.

A disszertáció opponensem által érintett bibliográfiá-
 jával kapcsolatban lényegesnek tartom elmondani, hogy
 csak a katalógusban, valamint dolgozatomban tanulmányi
 részében idézett, s felhasznált műveket tartalmazza, így
 maradtak ki Meytens, valamint Schuppen valóban alap-
 vető, de a Mányoki-életművet nem érintő monográfiái. S
 miközben ismét megköszönöm Holst már említett,
 gdański gyűjteményekre vonatkozó cikkét, mint kiegé-
 szítő bibliográfiai tételt, hadd említsem meg, hogy a
Magazin der Sächsischen Geschichte 1787-es évfolyamá-
 ra, amely Mányoki rövid életrajzát közli, a disszertáció 4.
 jegyzetében hivatkozom.

Opponenseim a dolgozatot érintően több egyező ész-
 revételt is tettek. Így mindketten megszívlelendő javasla-
 totokat, szempontokat vetettek fel az oeuvre-katalógus
 rendszerét, felosztását illetően. A talán túl aprólékos
 tagolással kapcsolatban – amely mindazonáltal önmagá-
 ban is tájékoztatást ad az oeuvre karakteréről és doku-
 mentáltságának sajátosságairól – szolgáljon mentségem-
 re, hogy a felosztás a feldolgozás mostani fázisának felel
 meg, s a drezdai gyűjtemény raktáraiban őrzött anyag
 megismerését követően – az eddig csak leltárkönyvekből
 ismert művekre vonatkozóan – várhatóan módosulni
 fog. Ezt a kérdéskört érinti másik opponensem, Rózsa
 György észrevétele, illetve kérdése is, amely arra vonat-
 kozik, hogy mennyire fogadhatók el a szerzőség bizonyí-
 tékaként a 18. századi leltárkönyvek adatai, illetve hite-
 lesnek Lázárnak a csupán általa ismert képek jelzésére
 vonatkozó közlései. Utóbbira a feldolgozás során leszűrt
 tapasztalatom alapján a válaszom rövid: sajnos semeny-
 nyire. Épp ezért abban a néhány esetben, amikor a
 szignatúrára egyedül Lázár a támpontom, feltüntettem,
 hogy az adat tőle származik. Mindazonáltal csak olyan-
 kor adtam hitelt a jelzettségére vonatkozó közlésének, ha
 a mű fotó alapján meggyőzőnek tűnt. Más a helyzet a
 drezdai gyűjtemény két, 1728, illetve 1741 előtti állapotot
 rögzítő leltárkönyvével. Egyrészt azért, mert mindkettő
 Mányoki életében, s részben ottléte idején készült –
 egyébként adatait, főként a »kortárs« anyagra vonatko-
 zóan, a drezdai kutatás hitelesnek fogadja el –, másrészt
 pedig a leltárkönyvekben szereplő képek majdnem felét
 Mányoki fennmaradt számláinak tételeivel tudom azo-
 nosítani.

Tisztelt opponensemnek, Rózsa Györgynek a lvovi
 képtár két portréjával kapcsolatban tett észrevételéhez
 igen keveset tudok hozzáfűzni. A pontosság kedvéért
 legfeljebb annyit, hogy Mikolaj Dębowski püspök kép-
 mása szignált, így szerzőségéhez kétség nem fér, azon-
 ban Bekes Gáspár fiktív portréja a képet közlő irodalom-
 ban csupán kellően meg nem indokolt attribúció, ame-
 lyet semmilyen stílárius szempont nem támaszt alá. Az
 oeuvre-katalógus szempontjából mindenesetre köszönöm
 a kép részletekben is teljesen egyező, lappangó változa-
 tára, valamint irodalmára vonatkozó adatát.

Ugyancsak megköszönöm opponensem óvatosságra
 intó megjegyzéseit II. Rákóczi Ferenc reprezentatív
 mezzotinto-portréjának előképválasztására vonatkozóan.
 Valóban nincs támpontunk arra, milyen kínálatból, s
 milyen szempontok szerint történt az előkép kiválasztá-
 sa, s főként kinek a részéről. Valószínűleg a körülmé-
 nyek és lehetőségek pontosabb ismerete is szükséges
 ahhoz, hogy Rákóczi személyes döntését feltételezzük
 mögötte. Annál is inkább, mivel Mányoki a metszet

Marlborough herceget ábrázoló előképéhez akár személyesen, akár a diplomata Klement révén is hozzájuthatott, hiszen együtt utaztak Hollandiába, s valószínűsíthető együttlétük Hágában is, ahol 1710 áprilisában a tárgyalások alkalmával Marlborough személyesen fogadta Rákóczi diplomatáját. Ezzel a lehetőséggel mint új szemponttal megtámogatva eddigi feltételezésemet, kitartanék az előkép meghatározására vonatkozó korábbi véleményem mellett, miszerint a Rákóczi-metszet Peter van Gunst Marlborough metszet-ábrázolását követi, ugyanis a két kompozíció ilyen mértékű megfeleléséhez hasonlót, jelentős mennyiségű eredeti, illetve közölt metszet átnézése után sem találtam.

Azzal szeretném zárni Rózsa Györgynek adott válaszomat, hogy külön hálás vagyok munkámat több szempontból is értékelő, elismerő véleményéért. Elsősorban azokat az észrevételeit és kiemeléseit köszönöm, amelyek ráirányítják a figyelmet az udvari festő szerepének és feladatkörének akkori viszonylagosságára, az ízlésváltások és a divat olyfokú elsőbbségére, amely nemcsak a

festő foglalkoztatásának és művészi teljesítményének megítélésére volt befolyással, de meghatározta művei sorsát is – nemegyszer az őket befogadó reprezentatív tér ízléskövetelményéhez, az építészeti, iparművészeti »ensemble« jellegéhez való alkalmazhatóságuk szerint. Mindenesetre Mátyási udvari festői helyzetét és tevékenységét csakis a szász udvarban foglalkoztatott, s egyfajta hierarchikus rend alapján működő többi udvari festő teljesítményének ismeretében, s azzal összevetésben célszerű vizsgálnunk, illetve megítélnünk. Ez a feladat azonban még előttem van, s a segítség, amit e tekintetben a külföldi kollégák részéről már az eddigiekben is kaptam, megtisztelő és ez alkalommal is köszönetre kötelez.”

A vitát bezáró elnök, Marosi Ernő akadémikus külön kiemelte a hozzászólások s a válasz tudományos színvonalát, amely szerinte a – a Bizottság által a maximális 18 pontra értékelt – disszertáció, egyben Buzási Enikő fontos szemléletváltást is hordozó portrékutatásainak különös érdeme.

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó Rt. vezérigazgatója
A nyomdai munkálatokat az Akadémiai Nyomda Kft. végezte

Felelős vezető: Freier László igazgató

Martonvásár, 1996. – Nyomdai táskaszám: 550

Felelős szerkesztő: Mojzer Miklós

Műszaki szerkesztő: Nyárádi Tamásné

Megjelent 23 (A/5) ív terjedelemben

HU ISSN 0027– 5247

CONTENTS

ESSAYS

INGEBORG SCHEMPER-SPARHOLZ:	Equestrian Statue on the Altar. Thoughts about Georg Raphael Donner's High Altar in Pozsony (Bratislava), in Comparison with Thaddäus Stammel's Saint Martin Altar in Graz	157
SISA, JÓZSEF:	The Foreign Training of Hungarian Architects in the Second Half of the 19th Century	169

RESEARCH

KOVÁCS, ZOLTÁN:	Anthropomorphic Holy Trinity Representations in Mediaeval Hungary. Recent Findings Concerning the Iconography of the Type	187
MIKÓ, ÁRPÁD:	The Last Will of Pál Bornemisza (Abstemius) from 1577. Data on the Fate of the Mediaeval Treasures of the Churches in Nyitra, Óbuda, Veszprém and Gyulafehérvár	203
NÉMETH, ISTVÁN:	Conversation Pieces by Lesser 18th Century Masters of Antwerp in Hungary	223
ZLINSZKY-STERNEGG, MÁRIA:	Masterful Cabinet-Tables from Debrecen	235
GROTTE, ANDRÁS:	An Attempt to solving of some Goldsmiths' Marks in Hungary IV. The Goldsmiths of Pécs	245

NOTICES

ZUZANA ŠEVČIKOVÁ:	A Statue of the Virgin Enthroned from the 13th Century in Dunajská Lužná. The Rediscovery of the "Madonna of Misérd"	267
BODA, ZSUZSANNA:	Unified Trinity. Three-faced Holy Trinity Statue from the 18th Century in the Hungarian National Gallery	274
SZILÁRDFY, ZOLTÁN:	The Iconography of the High Altar Picture in the Holy Trinity Church at Királyhelmec (Královsky Chlmec)	277
KOPPÁNY, TIBOR:	Franz Zinner, the Garden Engineer of the Princes Esterházy	283
KARL M. PÖTZL:	On the Alloys of 18th Century Austrian Metal Sculpture	289
CIFKA, BRIGITTA:	Baron István Prónay, a Hungarian Pupil of Wilhelm von Kaulbach	294

IN MEMORIAM

<i>Galavics, Géza:</i> Gizella Cenner-Wilhelmb (1921–1995)	297
--	-----

REVIEW

<i>Fábry, Eszter:</i> Petrus Christus. The Renaissance Master of Bruges. New York, the Metropolitan Museum of Art, April 11–July 31, 1994.	302
<i>Tátrai, Vilmos:</i> Amor Sacro e Amor profano. Rome, Palazzo delle Esposizioni, March 22–May 22, 1995	304
<i>Németh, István:</i> Johannes Vermeer. Washington, National Gallery of Art; the Hague, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, 1995–1996; Delftse Meesters, tijdgenoten van Vermeer. Delft, Stedelijk Museum het Prinsenhof, 1996	306
<i>Balogh, Ilona Klára:</i> Wasser und Wein. Zwei Dinge des Lebens. Krems, Kunsthalle, May 20–October 19, 1995; Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preussenadler. Köln, Josef Haubrich Kunsthalle, October 28, 1995–January 28, 1996	308
<i>Tímár, Árpád:</i> Gold Medals, Silver Wreaths. Artist Cult and Art Patronage in Hungary in the 19th Century. Budapest, Hungarian National Gallery, June–November 1995	310

DEBATE

<i>Passuth, Krisztina:</i> Debate on her Doctoral Thesis "Central European avantgarde 1907–1927"	313
<i>Beke, László:</i> Debate on his Candidate's Dissertation "Art/Theory"	320
<i>Kelényi, György:</i> Debate on his Candidate's Dissertation "The life-work of Melchior Hefele (1716–1794)"	326
<i>Buzási, Enikő:</i> Debate on her Candidate's Dissertation "The cross-section of a portraitist's career: Ádám Mátyóki (1673–1757)"	331

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES

INGEBORG	Statue équestre à l'autel. Idées sur le maître-autel de Pozsony (Bratislava) par Georg	
SCHEMPER-SPARHOLZ:	Raphael Donner, comparé avec celui de Joseph Thaddäus Stammel à Graz.....	157
SISA, JÓZSEF:	Études à l'étrangère des architectes hongrois dans la deuxième moitié du 19 ^e siècle...	169

RECHERCHES

KOVÁCS, ZOLTÁN:	Représentations anthropomorphes de la Sainte Trinité en Hongrie médiévale. Données nouvelles à l'iconographie du type.....	187
MIKÓ, ÁRPÁD:	Le testament de Pál Bornemisza (Abstemius) de 1577. Données au destin des trésors médiévaux des églises de Nyitra, Óbuda, Veszprém et Gyulafehérvár...	203
NÉMETH, ISTVÁN:	Tableaux de genre des menus maîtres d'Anvers du 18 ^e siècle.....	223
ZLINSZKY-STERNEGG, MÁRIA:	Tables à l'armoire comme œuvres magistrales des ébénistes à Debrecen	235
GROTTE, ANDRÁS:	Tentative de dénouer quelques poinçons en Hongrie IV. Orfèvres à Pécs	245

DOCUMENTATION

ZUZANA ŠEVČIKOVÁ:	Statue de Madone en trône du 13 ^e siècle à Dunajská Lužná. La redécouverte de la „Vierge de Misérd”	267
BODA, ZSUZSANNA:	Trinité unie. Sculpture triface de la Sainte Trinité du 18 ^e siècle à la Galerie Nationale Hongroise	274
SZILÁRDFY, ZOLTÁN:	L'iconographie du tableau du maître-autel de l'église de Saint-Esprit à Királyhelmec (Královsky Chlmec)	277
KOPPÁNY, TIBOR:	Franz Zinner, ingénieur des jardins des princes Esterházy	283
KARL M. PÖTZL:	Sur l'alliage des sculptures en métal autrichiennes du 18 ^e siècle	289
CIFKA, BRIGITTA:	Le baron István Prónay, un élève hongrois de Wilhelm von Kaulbach	294

IN MEMORIAM

<i>Galavics, Géza:</i> Gizella Cenner-Wilhelmb (1921–1995)	297
--	-----

REVUE

<i>Fábry, Eszter:</i> Petrus Christus. The Renaissance Master of Bruges. New York, the Metropolitan Museum of Art, 11 avril–31 juillet 1994.....	302
<i>Tátrai, Vilmos:</i> Amor Sacro e Amor profano. Rome, Palazzo delle Esposizioni, 22 mars–22 mai 1995.....	304
<i>Németh, István:</i> Johannes Vermeer. Washington, National Gallery of Art; La Haye, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, 1995–1996; Delftse Meesters, tijdgenoten van Vermeer. Delft, Stedelijk Museum het Prinsenhof, 1996	306
<i>Balogh, Ilona Klára:</i> Wasser und Wein. Zwei Dinge des Lebens. Krems, Kunsthalle, 20 mai–19 octobre, 1995; Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preussenadler. Köln, Josef Haubrich Kunsthalle, 28 octobre 1995–28 janvier 1996.....	308
<i>Timár, Árpád:</i> Médailles d'or, couronnes d'argent. Culte des artistes et mécénat en Hongrie au 19 ^e siècle. Budapest, Galerie Nationale Hongroise, juin–novembre 1995.....	310

DISCUSSION

<i>Passuth, Krisztina:</i> Les avant-gardes de l'Europe Centrale 1907–1927 – discussion sur les thèses de doctorat	313
<i>Beke, László:</i> Art/Théorie – discussion sur les thèses de candidat	320
<i>Kelényi, György:</i> L'œuvre de Melchior Hefe (1716–1794) – discussion sur les thèses de candidat	326
<i>Buzási, Enikő:</i> Le profil d'une carrière de peintre portraitiste: Ádám Mátyóki (1673–1757) – discussion sur les thèses de candidat	331